Münster.1928,№ 27

Phil. Diss.

Anglistik

Die Bühnenanweisungen in John Drydens Dramen.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der **Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.**

vorgelegt von

Johanna Nolde
aus Dorsten (Westf.)

Tag der mündlichen Prüfung: 4. November 1927.
Dekan: Prof. Dr. Ettlinger
Referent: Prof. Dr. Keller

1928

Digitized by the Internet Archive
in 2026
UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN
https://archive.org/details/IA41554813_0133

Meiner Mutter.

Inhalt.

Seite

EINLEITUNG: DRYDEN ALS DRAMATIKER . . . 8

I. DIE BUEHNEN-ANWEISUNGEN

a) kriegerische 11

b) gesellschaftliche 16

c) opernhafte Elemente 21

II. DIE BUEHNE

a) Einflüsse 31

b) Ein Bild der Bühne 34

1. Türen — Fenster und Balkons — Vorderbühne — Orchesterraum — Proszeniumsbogen — Vordervorhang 34

2. Wechselbare Szenerie: Rückwand — Versatzstücke — Seitenszenen — Oberszenen — Szenenwechsel 39

3. Maschinerie: Hebevorrichtungen — Himmelsmaschinerie — andere Bühneneffekte

4. Orchester — Beleuchtung — Kostüme .

Benutzte Literatur.

Bédier, J. et **Hazard, P.:** „Histoire de la Littérature Française Illustriée." Paris 1926.
Beljame, A.: „Le Public et les Hommes de Lettre en Angleterre au XVIII. siécle." Paris 1881.
Bobertag, F.: „Theorien Drydens." Englische Studien, Bd. 4.
Boehn, v.: „Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit." Berlin 1921.
Braybrooke, Rich. Lord: „Diary and Correspondence of Samuel Pepys F. R. S." London 1924.
Brodmeier, C.: „Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen." Diss. Wien. 1904.
Brotaneck, R.: „Maskenspiele." Wiener Beiträge 15. 1902.
Campbell, L. B.: „Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance." 1923.
Celler, Lud.: „Les Décors, les Costumes et la Mise en Scéne au XVII. siécle 1615—1680." Paris 1869.
Chambers, E. K.: „Elizabethan Stage." Oxford 1925.
Chase, L. N.: „The English Heroic Play." New York 1903.
Cibber, C.: „Apology for the Life of." London 1740
Collier, J. P.: „History of Dramatic Poetry and Annals of the Stage." vol. III. 1831.
Cowling, G. H.: „Music on the Shakespearian Stage." Cambridge 1913.
Cunningham, P.: „Inigo Jones, a Life and four Court Masques." Shakesp. Soc. 1848.
Delius, N.: „Drydens Verhältnis zu Shakespeare." Jahrb. d. D. Shakesp.-Gesellsch. 4. Jahrg.
— „Ueber das Englische Theaterwesen zu Shakespeares Zeit." Bremen 1853.
Dibdin, Ch.: „Complete History of the Stage." 1800.
Downes, J.: „Roscius Anglicanus." London 1708.
Dryden, John: „Dramatic Works in six volumes, printed for Jacob Tonson." London 1735.
Fitzgerald, P.: „New History of the Stage." 1882.
Flecknoe, R.: „Short Discourse of the Stage", in Hazlitt: „The English Drama and Stage." London 1869.
Foster, F. A.: „Dumb Show in Elizabethan Drama." Engl. Studien 44.
Geneste, J.: „Some Account of the English Stage from the Restauration in 1660 to 1830." Bath 1832.
Gosse, E.: „Seventeenth Century Studies." London 1897.
Hazlitt, W. C.: „The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes." London 1869.
Hettner, H.: „Geschichte der Englischen Literatur 1660—1720." Braunschweig 1925.
Holzhausen, P.: „Drydens heroisches Drama." Englische Studien 13, 15, 16.
Julleville, Petit de: „Histoire de la Langue et de la Littérature Française." Paris 1897. vol. IV, V.
Keith, W. G.: „The Designs for the first Movable Scenery on the English Public Stage." Burlington Magazine 1914.
Klemperer, V., Hatzfeld, H., Neubert, F.: „Romanische Literaturen von der Renaissance bis zur franz. Revolution." In Walzets „Handbuch der Literaturwissenschaft", Wildpark-Potsdam 1924.

Kretschmer, A., Rohrbach, C.: „Die Trachten der Völker vom Beginn der Geschichte bis zum 19. Jahrhundert." Leipzig 1880—1882.
Lawrence, W. J.: „Doors and Curtains in Restauration Theatres." Mod. Lang. Rev. 1920.
— „The Elizabethan Playhouse and other Studies." 1. and 2. Series Stratford 1912—1913.
Lowe, R. W.: „Life of Thomas Betterton." 1891.
— „Doran's Annals of the Stage."
Macaulay, T. B.: „History of England." 1849.
Malone, E.: „Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage." Basel 1800.
Mönkemeyer, P.: „Prolegomena zu einer Darstellung der englischen Volksbühne zur Elisabeth-Stuart-Zeit." Hannover 1905.
Nicoll, A.: „A History of Restauration Drama 1660—1700." Cambridge University Press 1923.
— „Doors and Curtains in Restauration Theatres." Mod. Lang. Rev. 1920.
Niessen, C.: „Das Bühnenbild." Bonn-Leipzig 1924.
Noble, R.: „Shakespeare's Use of Song." Oxford 1923.
Ott, Ph.: „Ueber das Verhältnis Drydens zur gleichzeitigen französischen Komödie, insbesondere Molière." Diss. München 1885.
Perrault, C.: „Les dix Livres d'Architecture de Vitruve." Paris, J. B. Coignard, 1673.
Reyher, P.: „Les Masques anglaises." Paris 1909.
Riedel, O.: „Dryden's Influence on the Dramatic Literature of England." Rostock Diss. 1868.
Rosbund, M.: „Dryden as a Dramatist and Critic." Altona 1883.
Serlio, Seb.: „The Fife Books of Architecture made by Serlio translated out of Italian into Dutch and out of Dutch into English." London 1611.
Simpson, P.: „Actors and Activity" in „Shakespeare's England" vol. II. Oxford 1917.
Simpson, P. and **Bell, C. F.:** „Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court." Printed for the Walpole and Malone Societies and the University Press. Oxford 1924.
Tüchert, A.: „John Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu M. de Scudéry." Programm Zweibrücken 1885.
Velde, van den: „Englische Bühnenverhältnisse im 16. und 17. Jahrhundert." Programm Görlitz 1894.
Ward, W. A.: „A History of English Dramatic Literature." London 1899.
Wegener: „Die Bühnenanweisungen des Shakespeareschen Theaters." Halle 1907.
Welsford, E.: „The English Court Masque." Cambridge Univ. Press 1927.
Wiese, B., Percopo, E.: „Geschichte der italienischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart." Leipzig-Wien 1898.

Abkürzungen.

B. A. = Bühnenanweisung, Bühnenanweisungen.
Wild Gal. = Wild Gallant.
Riv. Ladies = Rival Ladies.
Ind. Q. = Indian Queen.
Ind. E. = Indian Emperor.
Maid. Q. = Secret Love or Maiden Queen.
Sir Martin Mar. = Sir Martin Mar-all.
Temp. = The Tempest.
Ev. L. = An Evening's Love or the Mock Astrologer.
Tyr. L. = Tyrannic Love or the Royal Martyr.
Conquest Gran. I. = Conquest of Granada, I. Teil.
Conquest Gran. II. = Conquest of Granada, II. Teil.
Mar. M. = Marriage à la Mode.
Ass. = Assignation or Love in a Nunnery.
Amb. = Amboyna.
State Inn. = State of Innocence or the Fall of Men.
Aur. Z. = Aureng Zebe.
All L. = All for Love.
Limb. = The Kind Keeper or Mr. Limberham.
Oedip. = Oedipus.
Troil. Cress. = Troilus and Cressida.
Span. Fr. = Spanish Friar.
Duke G. = Duke of Guise.
Alb. = Albion and Albianus.
Don Seb. = Don Sebastian.
Amph. = Amphitryon.
King A. = King Arthur.
Cleom. = Cleomenes.
Love Tr. = Love Triumphant.

Die Zitate aus Dryden sind der von Congreve veranstalteten Ausgabe von 1735 entnommen, deren Bühnenanweisungen mit der ältesten Gesamtausgabe von 1695 wörtlich übereinstimmen.

Einleitung:
Dryden als Dramatiker.

Unter dem Begriff B.A. sind in der vorliegenden Abhandlung alle Bemerkungen und Vorschriften des Dichters in seinem dramatischen Werk verstanden, die sich sowohl auf die Bühne und deren Einrichtung, als auf Einzelheiten des Spieles beziehen. Es sind also Anweisungen für den Regisseur und für den Schauspieler. In der Befolgung der vom Dichter vorgeschriebenen B.A. schaffen Regisseur und Schauspieler das Aeußere, in die Erscheinung Tretende, womit der Dichter den Ideengehalt seines Werkes dem Publikum möglichst anschaulich vor die Seele führen will; die äußere Schale, die den Kern einschließt und doch zusammen mit ihm das Wesen der Frucht ausmacht. Doch steht das Aeußere, Sinnfällige eines Dramas in enger Beziehung zu dem inneren Gehalt. Es wird durch diesen in seiner Art bedingt und gibt so ein wenn auch nur in groben Linien angedeutetes Bild von den inneren Vorgängen. Die B.A. als Ausdruck dieses Aeußeren lassen daher sowohl auf das dramatische Werk selbst, als auch auf die Bühne schließen, auf der es dargestellt wird, besonders wenn sie sich, wie bei Dryden, hauptsächlich auf Aeußerlichkeiten, auf die Art der Szenerie und des Spieles beziehen, im Gegensatz zu andern Dramen, deren B.A. mehr den Charakter der auftretenden Personen, ihre Physiognomie, ja häufig ihre Psychologie bis ins Einzelne schildern, wie es viele moderne Dramatiker zu tun pflegen.

Das 1642 unter der Puritanerherrschaft geschlossene Theater erfuhr durch die Restauration des Königstums und die Rückkehr Karl II. eine Neubelebung. Nachdem der Druck des Puritanismus beseitigt war, erwachte ein allgemeines Verlangen nach Lebensgenuß und die Freude an Kunst und Literatur. Karl II., der am Hofe Ludwig XIV. gesehen hatte, welche Rolle das Theater im Gesellschaftsleben eines modernen Hofes spielte, brachte eine große Begeisterung für die Bühne mit, und bald wurden Theatervorstellungen zur vornehmsten Art der Zerstreuung für die elegante Welt. Vorbild für das neue englische Theater wurde natürlich das französische. Dekoration und Szenerie wurden nach französischem Muster vervollkommnet, weibliche Rollen wurden jetzt von Frauen gespielt, eine Hauptattraktion für das Publikum, wie aus dem Tagebuch von Samuel Pepys hervorgeht. Auf den künstlerischen Gehalt eines Stückes legte man weniger Gewicht. Man ging ins Theater, um sich zu amüsieren und zu flirten.

Die Dramenschreiber hatten keinen leichten Stand. Sie mußten sich ganz nach dem Geschmack des Publikums richten und in Prologen und Epilogen, die stets originell sein mußten, um die Gunst der Zuschauer buhlen. Da das Auditorium fast immer das-

selbe blieb und hauptsächlich aus den Kreisen der Hofgesellschaft bestand, mußten stets neue Stücke geboten werden, was zur Zusammenarbeit und zur Umarbeitung älterer Stücke führte, die dem Geschmack der Zeit angepaßt wurden. Bei der Aeußerlichkeit der Handlung, die fast immer nach demselben Schema verlief, war es nicht schwer, Dramen zu schreiben, und so finden wir in dieser Zeit eine seltene Fruchtbarkeit der dramatischen Schriftsteller.

Unter der großen Zahl der Restaurationsschriftsteller ist der bedeutendste John Dryden, aber nicht wegen seiner Dramen, die heute alle vergessen sind, sondern wegen seiner epischen Dichtungen, seiner Satiren, vor allem wegen seiner kritischen Abhandlungen über Poesie und dramatische Kunst. Er war kein geborenes dramatisches Talent. Was ihn zum Dramatiker werden ließ, waren äußere Gründe: Ehrgeiz und materieller Vorteil. Seine Dramen sind folglich keine aus seinem Innern heraus drängende, den Stempel eines Genius tragende Kunstwerke, sondern Werke der Technik, an denen deutlich die Spuren all der Elemente zu erkennen sind, die im Drama modern waren. Dryden verstand es meisterhaft, Vorhandenes und Gegebenes mit der ihm eigenen Kunst der Sprache und Form zu ansehnlichen Werken zusammenzufügen.

Was waren denn die Elemente, die die dramatische Tätigkeit Drydens und seiner Zeitgenossen so beeinflußten? Zunächst war es die alte Tradition der Elisabethanischen Zeit. Wie aus Genestes Berichten über die englische Bühne hervorgeht, bildeten Beaumonts, Fletchers und Shakespeares Tragödien das Hauptrepertoire der Gesellschaften. Shakespeares Komödien fielen in Mißkredit, aber seine Tragödien waren populär. Ihre Bühnenwirkung, durch die Kunst eines Betterton noch gesteigert, war doch unverkennbar und nicht leicht zu übertreffen. Die Tatsache, daß gerade in dieser Zeit eine so große Anzahl von Shakespeares Dramen überarbeitet wurde, beweist ja wohl den sich allmählich ändernden Geschmack des Publikums, ist aber gleichzeitig ein Beweis für die Fortdauer der englischen Tradition. Einen starken Nebenbuhler hatte diese aber in der neuen Art, die Sir William Davenant einführte. Sein „Siege of Rhodes" mit Szenerie und Musik, das zwar unter dem Namen eines Singspieles ging, um nicht unter die Rubrik der verbotenen Dramen zu fallen, eröffnete die Reihe der stark mit opernhaften Elementen durchsetzten heroischen Tragödien. Orrery, Crowne, Lee, Settle, Otway und die meisten andern Dramatiker pflegten diese Art des Trauerspieles, doch John Dryden zeigt sie in der höchsten Vollendung. Zwar waren die heroischen Dramen nicht etwas ganz Neues. Schon seit Beaumont und Fletcher hatte das Genre der heroischen Romanzen begonnen und sich in der Tragödie, besonders in der Tragikomödie von Fletcher, Massinger und Shirley fortgesetzt. Die Konflikte der Ehre und Liebe, die wenigen, immer wiederkehrenden Charaktertypen, die außerordentlichen Ueberraschungen und Entdeckungen, die sentimentalen Frauen: das alles war dem englischen Drama nicht fremd. Auch die Geistererscheinungen waren ein altes Element der Rachetragödie. Aber im ganzen waren die heroischen Tragödien der Nachrestaurationszeit eine Nachahmung der damals in England so sehr beliebten galant-heroischen Romane der Madame

de Sendéry, Calprenèdes und der Tragödien Corneilles und Racines[1]). Dies ist das heroische Drama, von dem N. Delius[2]) sagt: „Es ist die eigentliche Spektakeltragödie . . . mit gereimtem Bombast, mit Pauken und Trompeten für das Ohr, mit ritterlichem und maurischem Waffenprunk für das Auge ausgestattet, ganz dem Geschmack des Publikums angemessen, das verlernt hatte, den inneren Gehalt eines Stückes zu würdigen."

Die Oper, deren Hauptelemente Musik und Tanz in das Drama eingedrungen waren, trat auch als selbständige Dichtungsgattung auf, die sich großer Beliebtheit erfreute. Von Frankreich herübergekommen, wo sie sehr beliebt war und sogar Corneille und Quinault in ihren Dienst zog, war die Oper der Restaurationszeit ein Zwischending zwischen Maske und Tragödie. In Musik, Tanz und reicher Verwendung der Maschinerie glich sie der Ersteren, im Thema, in Konflikt und Charakterzeichnung oft der Letzteren. Nah berührten sich besonders Oper und heroische Tragödie. In demselben Theater wurden sie gespielt, oft von denselben Schauspielern, die in dem einen Stück sangen und in dem andern spielten. Ein Orchester spielte oft zwischen den Akten in den heroischen Tragödien, und auch Gesänge und Tänze, Szenerie und Maschinerie entlehnte die Tragödie der Oper. Auch die Tragikomödie und selbst die Komödie zeigte oft ausgesprochen opernhafte Elemente.

Im allgemeinen aber ging die Komödie andere Bahnen. Sie stellte die Wirklichkeit dar, und war die Trägödie und die Oper romantisch, so war die Komödie so realistisch, ja oft so gemein und niedrig in der Darstellung des Lebens, daß man nur von ihr abgestoßen wird. Sittenlosigkeit, Ausschweifung und Schamlosigkeit, die in der Gesellschaft herrschten, brachte man in einer freien, derben Art zur Darstellung, wie es nur in einer solchen Zeit möglich war. In der Sittenschilderung folgte man dem Vorbild Ben Jonsons, Fletchers, Shirleys und anderer Engländer. Auch Spanier und Franzosen, besonders Molière dienten als Muster. „Doch", so sagt Macaulay[3]), „whatever our dramatists touched, they tainted . . ."

Die dramatischen Erzeugnisse Drydens sind das Produkt all dieser, teils bei englischen, teils bei ausländischen Dramatikern vorhandenen Elemente, die er geschickt zusammenzufügen wußte, daß, wenigstens für das damalige, oberflächlich urteilende Publikum, recht ansehnliche Werke herauskamen. Sie tragen den Stempel des Aeußerlichen, Schematischen. Stets kehren dieselben Motive wieder, aber eine prunkvolle, abwechselungsreiche Aufmachung der Darstellung fesselte immer wieder das schaulustige Publikum. Und was dieses, das zum Theater kam, um zu sehen und zu hören, nicht aber, um denken zu müssen, gar nicht merkte, daß nämlich unter dieser schönen Schale nur ein wertloser, oft fauler Kern sich verbarg, das ist es, was uns die Dramen Drydens so ungenießbar macht. Denn wir haben es gelernt, den Wert eines Dramas nach Ideengehalt,

1) Vgl. Tüchert, „John Dryden als Dramatiker . . ." Programm Zweibrücken 1885.

2) „Drydens Verhältnis zu Shakespeare." Jahrb. d. D. Shakesp.-Ges., 4. Jahrg.

3) „English History" S. 396.

Charakterzeichnung und Aufbau, kurz, nach seinem inneren Gehalt zu beurteilen und alles Aeußere, das an Regie, Bühnenmittel, Maschinerie, Kostüme und schauspielerische Leistungen gebunden ist, als zufällig zu betrachten.

Wie die äußere Aufmachung bei der Aufführung Drydenscher Dramen im einzelnen beschaffen gewesen ist, läßt sich heute nicht mehr genau feststellen. Wir haben wohl allgemeine Angaben über die herrlichen Wirkungen der prunkvollen Darstellungen von dem Zeitgenossen Samuel Pepys, der in seinem Tagebuch immer wieder betont, wie gar so herrlich nun die Aufführungen wären. Auch finden sich Angaben über die Leistungen der bedeutendsten Schauspieler bei den Ausführungen Drydenscher Dramen in Dorans „Annals of the Stage"; doch ein, wenn auch nur schwaches Bild von den Mitteln, mit denen Dryden sein Publikum blendete, von Prachtaufzügen, Geistererscheinungen, Schlachtenlärm und von den gesellschaftlichen Umgangsformen und dem Intrigenspiel der Hofkreise, blickt dem Leser der Dramen Drydens aus dem B.A. entgegen. — Die Grenzen zwischen den einzelnen dramatischen Gattungen, in denen Dryden sich versucht hat, sind nicht scharf gezogen. Oper und heroisches Drama beeinflussen sich stark, und aus beiden sind Elemente in der Tragikomödie und der Komödie zu spüren, deren Spuren wiederum im heroischen Drama und in der Oper zu verfolgen sind. Es sollen daher bei der Charakterisierung der B.A. die diesen verschiedenen Gattungen gemeinsamen Elemente herausgeholt werden.

I. Die Bühnenanweisungen.

a. Kriegerische Elemente.

Eines der beliebtesten Bühnenmittel der Drydenschen Dramen ist die Vorführung kriegerischer Ereignisse: Schlachten, Zweikämpfe, Gefangennahme und Siegeszüge. Durch bunte Rüstungen, Waffenprunk, Aufgebote an Kriegsmannschaften, durch Prachtentfaltung der Feldherrn und Könige, durch Kriegslärm hinter und auf der Bühne sorgt Dryden ständig für Abwechselung. Mit Vorliebe wählt er Schauplätze kriegerischer Handlungen: „Scene betwixt the two armies", Ind. E. II. 1, „Camp". Ind. E. III. 1, Conquest Gran. I. I. 1, II. I. 1, Tyr. L. I. 1, Troil. Cress. I. 1, II. 1, „Tent", Troil. Cress. III. und in Tyr. L. ist die Szene während des ganzen Stückes „Under the walls of Aquileia". In Conquest Gran. I. und II. befinden wir uns abwechselnd in der befestigten Alhambra und der Feste Albayzin. Cleom. spielt im Kriegshafen von Alexandria und der V. Akt von Riv Ladies im Innern eines Seeräuberschiffes. In solchen Rahmen hinein verlegt Dryden die kriegerischen Szenen. Da dröhnen von ferne Kanonenschüsse: „guns go off within", Ind. E. II. 4, und verkünden das Toben einer Schlacht. Zwischen dem I. und II. Akt in Aur. Z. heißt es: „Betwixt the acts a warlike tune is played, shooting of guns . . . as in an assault". In Amb. I. 1 verkünden Kanonenschüsse die Ankunft eines Schiffes: „guns go off within"

und später „guns again". Durch die B.A. „Alarm within", „Shouts within" deutet Dryden oft das Toben einer Schlacht, das Herannahen eines Heeres und den Sturm auf eine feindliche Stellung an. In Troil. Cress. I. 2 läßt er Aeneas dem Troilus vom Stand der Schlacht berichten und seine Worte durch „alarm within" unterbrechen. Dieselben Geräusche begleiten auch in V. 2 das Gespräch der griechischen Krieger über den Verlauf der Schlacht, und V. 3 dringen „shouts and alarm within" auf die Bühne, wohin sich der Feigling Thersites geflüchtet hat. In Ind. E. I. 2 wird das Heranrücken der feindlichen Truppen gemeldet, was sogleich durch „an alarm within" bekräftigt wird. In Conquest Gran. II. III. 1. wird Boabdelin, der über seiner persönlichen Liebesangelegenheit den draußen tobenden Kampf vergessen hat, durch „an alarm within" an diesen erinnert. Bei der Belagerung der Feste Agra in Aur. Z. I. und II. heißt es: „Between the acts . . . shouts of soldiers are heard as in an assault". In Conquest Gran. I. IV. 2. künden die „shouts within" von dem verzweiflungsvollen Kampfe der Zegrys gegen die Abbencarrages und in Conquest Gran. II. II. 2. „an alarm within", daß Abdalla die Festung bestürmt. Das Heranrücken eines Heeres in der Ferne künden schon „shouts within" und „alarm within" in Span. Fr. I. 1., Aur. Z. V. 1., Don. S. IV. 3., Conquest Gran. I. III. 1., II. II. 2., III. 1.

Stimmen des rebellierenden Volkes oder Zurufe verschiedener Parteien führt Dryden wiederholt mit der B.A. „shouts within", „cry within" ein, so Duke G. III. 1. u. 2., IV. 4., Don. S. IV. 2., Conquest Gran. II. I. 2., V. 2., Cleom. V. 2.

Neben dem Waffengeklirr und den Schlachtenrufen kommen in den kriegerischen Szenen auch Trommeln und Trompeten zu ihrem Recht, und auch hierin folgt Dryden ganz der Elisabethanischen Bühne, wo seit Marlowe „drums and trumpets within" in den Schlachtenszenen beliebt waren. Sie verkünden das Herannahen des Feindes, Cleom. V. 2., Troil. Cress. V. 2., Oedip. V. 1. Sie sind das Signal zum Beginn des Kampfes: King A. I. 1., Conquest I. I. 1., Troil. Cress. IV. 2., Conquest Gran. II. V. 2., Span. Fr. V. 2., begleiten das Toben einer Schlacht: Conquest Gran. II. II. 2., Cleom. V. 2., Span. Fr. I. 1., King A. I. 2. Als Siegesfanfaren spielen die Trompeten eine große Rolle. In Love Tr. I. 1. verkünden sie den Einzug des siegreichen Heerführers, ebenso in Oedip. I. 1., Span. Fr. I. 1., Cleom. V. 2. Auch bei Niederlagen ertönt die Trompete: „a retreat sounding" heißt es Troil. Cress. I. 2. und „a dead march within and trumpets", Tyr. L. I. 1. Beim Auftreten eines Gesandten und bei friedlichen Verhandlungen dient die Trompete zum Siegnal. So Oedip. I. 1., Conquest Gran. I. I. 1., King A. II. 1. und Conquest Gran. II. III. 2.

War im Elisabethanischen Drama und namentlich bei Shakespeare die Darstellung eines Schlachtengetümmels auf der Bühne sehr beliebt, so verlegt Dryden die Schlacht meist hinter die Szene, und wenn er sie auf die Bühne bringt, gibt er gern einen kleinen Ausschnitt des Kampfes, indem er zwei Krieger, die vom Getümmel der Schlacht abgekommen sind, im Zweikampf eine persönliche Fehde austragen läßt. Dieses Verlegen des Kampfes hinter die Szene

brachte bei Dryden die Einführung neuer B.A. wie „clashing of swords within" und „noise of trampling" mit sich. In Cleom. V. 2. dringen Kriegsrufe und „clashings within" auf die Bühne und zeugen vom Kampf der Spartaner gegen die Aegypter. In Conquest Gran. I. III. 1. werden die sich sorglos bei Tanz und Gesang erfreuenden Mauren durch Ozmyn in den Kampf gerufen, und bald deuten „shouting and clashing of swords within" das Toben der Schlacht an, das an Heftigkeit allmählich abnimmt, wie die B.A. „clashing of swords far off" andeutet. In Troil. Cress. V. 2. berichtet Thersites von dem heißen Kampfe, der draußen tobt, und seine Worte werden bekräftigt durch „clattering of swords on both doors". In derselben Szene erfahren wir durch „clashing within" von dem Zweikampf des Troilus mit Diomedes. In Mar. M. IV. 2. V. und Ass. IV. 4. zeugt dieselbe B.A. von einem draußen tobenden Kampfe. Gern braucht Dryden diese B.A. auch, um das Heranrücken kriegerischer Parteien oder einzelner Krieger anzudeuten und ihr Auftreten vorzubereiten. So Oedip. V. 1., Aur. Z. V. 1., Mar. M. IV. 5., V. 1., Troil. Cress. V. 2.

Von kriegerischen Ereignissen hinter der Szene künden auch die B.A. „noise" und „trampling within". In Ind. Q. I. 1. deutet „noise of trampling" das Kommen des Ynka und seiner Wachen an, die Montezuma festnehmen wollen. In Conquest Gran. II. II. 1. ist „a noise within" Vorbote des fliehenden Selin, und in Conquest Gran. I. V. geht „trampling within" dem Auftreten des verfolgten Abdalla und später dem Kommen seiner Verfolger voraus. In Conquest Gran. II. III. 1. verkündet „a noise within" das Heranrücken der feindlichen Spanier und in Conquest I. I. 1. „a confused noise within" einen Tumult in den Straßen Granadas.

Was von den vielen Kriegsereignissen der Zuschauer nicht durch unmittelbares Sehen und Hören dessen, was auf der Bühne vor sich geht, oder durch Schlachtenlärm und die Signale hinter der Szene ersehen kann, wird ihm durch die zahlreichen Boten vermittelt, die ständig hin- und hereilen. „Enter Messenger" ist eine immer wiederkehrende B.A. Seine Nachrichten sind stets aufregend und von größter Wichtigkeit für den Empfänger. Mit Vorliebe wendet Dryden nach dem Vorbild der klassischen Trägödie das Mittel der Steigerung an. Der erste Bote meldet das Herannahen einer Gefahr, und noch ehe der Empfänger zu einem Entschluß kommen kann, meldet ein zweiter, daß die Gefahr sich vergrößert habe, und oft bringt gleich darauf ein dritter die Nachricht, daß sie auf dem Höhepunkt sei und das Unheil sich jeden Augenblick entladen könne. Der Bote ist entweder ein „Messinger", „Soldier", „Centurion", „Captain", „Servant" oder ein uns bekannter Krieger. Je nach der Art seiner Meldung kommt er „hastily", „his sword drawn", „privately". Er meldet das Heranrücken eines Heeres: Ind. E. I. 2., Tyr. L. I. 1.; den Verlauf eines feindlichen Angriffes: Ind. E. III. 4., Conquest Gran. II. II. 2. Er ruft zu den Waffen: Ind. Q. V. 1., Ind. E. IV. 2.; berichtet von Rebellion und Parteikämpfen: Tyr. L. V. 1., Conquest Gran. I. I. 2., vom Uebergang zum Feinde: Aur. Z. V. 1., All. L. V. 1., Ind. A. I. 2., vom Stand des Gefechtes: Span. Fr. I. 2., Aur. Z. I. 1., von Verlusten: Tyr. L. I. 1.,

Aur. Z. V. 1., Tyr. L. III. 2., Conquest Gran. II. III. 1., Ind. Q. II. 3 und vom Sieg: Conquest Gran. II. IV. 2., Cleom. V. 2., Span. Fr. I. 1.

Wenn Dryden die Zuschauer nur durch die besprochenen Mittel an den kriegerischen Ereignissen teilnehmen lassen kann, so bietet er ihnen aber dafür, wo eben möglich, das Schauspiel eines prunkvollen Triumphzuges, in welchem durch Pracht der Kostüme und Waffen, durch feierliche Huldigungen ihrer Schaulust Rechnung getragen werden konnte. Nach siegreicher Schlacht erscheint in Ind. Q. III. 1. die indianische Königin Zempoalla „seated upon her slaves in triumph and the Indians, as to celebrate the victory, advance in a warlike dance". Noch ausführlicher beschreibt Dryden den prunkvollen Triumphzug des Antonio in All L. III. 1.: „At one door enter Cleopatra, Charmion, Iras and Alexas, a train of Egyptians, at the other door Antony and Romans. The entrance on both sides is prepared by music; the trumpets first sounding on Antony's part: then answered by timbrels etc. on Cleopatra's. Charmion and Iras bold a laurel wreath betwixt them. A dance of the Egyptians. After the ceremony Cleopatra crowns Antony."

In Conquest Gran. II. V. 2. werden Almanzor und Almahide, die von Ferdinand zu Regenten Granadas ernannt worden sind, im Triumphzug in die Stadt geführt: „Enter Almanzor and Almahide, Ozmyn and Benzayda. Almahide brought in a chair; Almahide led betwixt soldiers. Isabella salutes Almahide in dumb show". Einige Male braucht Dryden die einfache B.A. „in triumph" und überläßt es den Schauspielern, diesen Siegeszug würdig zu gestalten und dem Leser, ihn sich in seinen Einzelheiten auszumalen, so in Aur. Z. III. 1., Oedip. I. 1.

Nach siegreichem Kampf führt Dryden meistens Gefangene auf die Bühne und „enter . . . bound", „enter . . . prisoner" ist eine geläufige B.A. Einzelne Gefangene, meist Anführer oder bedeutende Kämpfer der Gegenpartei, werden gebunden hereingeführt in Ind. E. II. 4., V. 1., Oedip. I. 1., Conquest Gran. I. II. 1., III. 1., IV. 2., Conquest Gran. II. IV. 1. Mehrere Gefangene erscheinen als Siegesbeute in Ind. Q. I. 1., Conquest. Gran. I. V. 2., II. I. 1., V. 2., Oedip. V. 1., Don S. I. 1., Mar. M. IV. 5, V. 1.

Wo aber nur eben möglich, läßt Dryden das Publikum an den kriegerischen Ereignissen selbst teilnehmen. Mit Vorliebe verlegt er den Ausschnitt einer Schlacht auf die Bühne und läßt uns durch die B.A. an den einzelnen Phasen dieses Kampfes, der in den meisten Fällen ein Zweikampf ist, teilnehmen. Die Vorbereitung zum Kampf schildern die B.A.: „they meet at the middle of the stage", „they draw", „. . . runs at", „. . . . goes to attack . . .", „. . . falls on, . . .", „. . . . making at . . ." „. . . set on . , ." oder ähnliche. Den Verlauf des Kampfes gibt häufig nur die B.A. „fight" an, meistens aber wird er eingehender beschrieben; z. B. der Angriff durch „draws the dagger and runs towards him", „tears open the doublet", „advances", „seizes", „both parties engage at the same time", „presses on" usw., der eigentliche Kampf z. B. durch „closes with", „they fight nearer", „fight in a ring", „fight a little and breathe", „thrusts at", „parries", „they fall confusedy one over

the other", „grapples with", „gets over", „gets behind", „making a wheeling fight", „fight equal at first", „has . . . at disadvantage", „as having him down", „stumbles", „falls", „rises", „takes his sword", „comes to help", „wounds him", „takes the advantage and hurts him", „stabs and hurts him", „fight off", der Ausgang des Kampfes durch „drives him off", „follows him off", „pursues", „makes him give ground", „retreats", „retiring", „is taken", „is seized behind", „driven to the bottom of the stage", „holds his sword by the point", „gives his sword", „is run through the body", „killed", „stabbed", „swoons away", „dies" u. a. m. Die so geschilderten Kämpfe sind Verteidigungskämpfe eines einzelnen verfolgten Kriegers in Ind. E. II. 4., Cleom. V. 2., Conquest Gran. II. II. 1. Meistens sind die beiden Gegner Rivalen in der Liebe, wie Ind. E. III. 3. 4., V. 1., Troil. Cress. V. 2., Ind. E. V. 1., Love Tr. IV. 1., V. 1., Oedip. III. 1., V. 1., Riv. Ladies I. 1., IV. 3., V. 3., Ev. L. II. 1., Temp. IV. 3.

Gelegentlich tritt in der Kampfschilderung die Roheit und Gefühlslosigkeit zutage, die auch sonst auf der Bühne der damaligen Zeit ein typisches Merkmal ist. Abstoßend und blutrünstig ist in Tyr. L. V. 1. der Kampf des Tyrannen Maximin mit Placidius geschildert, der in seiner Wut über den Urheber all seines Unglücks herfällt, „stabbing him", worauf dieser „struggles with him and gets the dagger from him", darauf durchbohrt er ihn mit dem Dolche, und „Placidius falls and the emperor staggers after him and sits down upon him". Als er sieht, daß der Gegner noch nicht tot ist, durchbohrt er ihn nochmals, worauf er stirbt. Doch noch ist Maximins Mordlust nicht gestillt, und noch einmal heißt es: „stabs him again". Rohheit und Gefühlslosigkeit bekundet sich auch in der Behandlung der Gefangenen. In Ind. Q. V. 1. werden sie dem Sonnengotte geopfert, in Ind. E. V. 2. auf der Bühne in der gräßlichsten Weise gefoltert und in Amb. V. 1 erreicht die in den B.A. geschilderte Unmenschlichkeit, mit der die gefangenen Engländer von den Holländern gequält werden, den Höhepunkt des Abstoßenden, das Dryden seinen Zuschauern bietet. Zahllos sind die Mordszenen, die an die blutigen Ereignisse Elisabethanischer Dramen erinnern. „Kills", „stabs", „dies" sind immerwiederkehrende B.A. So Cleom. V. 2., Conquest Gran. II. V. 2., Tyr. L. V. 1., Duke G. V. 5. usw. Oft werden die Vorbereitungen zu einem Mord in aufregender Weise beschrieben, doch in letzter Minute hält eine plötzliche Wendung der Dinge den Todesstreich zurück wie Conquest Gran. I. IV. 2., V. 2., Oedip. II. 1., All L. V. 1., Ind. Q. III. 1., Ind. E. V. 1., Amb. IV. 1., Aur. Z. V. 1., Amph. V. 1., Don S. III. 1. usw. Die verschiedensten Arten des Selbstmordes beschreibt Dryden in den B.A. Meistens heißt es: „stabs himself", „kills himself" wie Ind. E. V. 2., Ind. Q. V. 1., Tyr. L. V. 1., Conquest Gran. II. V. 2., All L. V. 1. usw. „Oedipus flings himself from the window", „The Thebans gather together about his body" in Oedip IV. 1. Um den Händen der triumphierenden Aegypter zu entgehen, töten sich Cleom. und sein Freund gegenseitig: „they both push together, then stagger backwards and fall together in each other's arms". Pantheus, der einzige überlebende Spartaner,

„falls on his sword and lies at the foot of Cleomenes — dies", Cleom. V. 2. Auch Antonius stürzt sich ins Schwert, All L. V. 1., und Cleopatra und ihre Dienerin lassen sich durch einen Schlangenbiß töten.

b. Gesellschaftliche Elemente.

Das Leben der höfischen Gesellschaftskreise Englands nach der Restauration, das den Stempel der Hohlheit und Sittenlosigkeit trägt, erhielt sein Spiegelbild im Theater; denn das höfische Publikum liebte es, Intriguen und Laster, die zum Leben des Hofmannes gehörten, mit aller Raffiniertheit ersonnen, und mit Eleganz dargestellt, vor sich auf der Bühne zu sehen. So entstand die Unmenge seichter, unter dem Namen Restaurationskomödie berüchtigter Lustspiele, die für den heutigen Leser so ungenießbar sind, und von deren verderblichem Einfluß Mecaulay[4]) sagt: „From the day on which the theatres were reopened, they became seminaries of vice and the evil propagated itself . . . the artists corrupted the spectators, and the spectators the artists . . ." Auch Dryden hat wegen der Beliebtheit dieser Dichtungsgattung eine Reihe Lustspiele geschrieben, obschon er, wie er es selbst zugibt, keine Begabung zur Komödie besaß. Doch auch die Tragödien, obschon sie fast alle zu andern Zeiten und in fernen Ländern spielen, zeigen Elemente des gesellschaftlichen Lebens des 17. Jahrhunderts. Denn es fehlt Dryden hier die historische Treue in der Schilderung von Sitten und Gebräuchen, und auf Mauren und Indianer überträgt er die zu seiner Zeit in England und Frankreich üblichen Umgangsformen. Hierauf weist Holzhausen hin, indem er sagt:[5]) „Keiner der kriegerischen Indianer spricht zu einer Dame vom Stande, ohne ihr das regelrechteste Kompliment gemacht zu haben, keiner wird die Dame gehen lassen, ohne sie höflichst bis zur Tür zu geleiten, keiner macht einer Dame den Hof, ohne sich nicht wenigstens ein dutzendmal während des Stückes ihr zu Füßen zu werfen, und wie überglücklich ist er, wenn er in Anerkennung einer Anzahl heldenmütigster Taten endlich die Erlaubnis erhält, die Hand seiner Schönen zu küssen. Die Etikette des Zeitalters Ludwigs XIV. und Karls II. beherrscht Drydens heroische Stücke bis ins Detail. Will z. B. der Maurenkönig ein langes Gespräch mit seiner Königin führen, so werden ihnen eiligst von den Dienern Stühle gebracht, um sich hinzusetzen." Auch in den Tragikomödien und sogar in den Opern finden wir Spuren dieser Umgangsformen und selbst der Koketterie und Intrigue. In wieweit auf der Bühne die Regeln der Etikette gewahrt wurden, wie die Aeußerungen der Gemütsbewegungen, vor allem der Liebe, zu ihrem Recht kommen, und welcher Mittel sich die Koketterie und Intrigue beim Spiel bediente, all das lesen wir heute aus den B.A. Wenn auch im allgemeinen die B.A., die sich auf Umgangsformen beziehen, in den Tragödien und den Tragikomödien und vereinzelt in den Opern vorkommen

4) „English History." S. 395.
5) „Drydens heroisches Drama." Engl. Studien 15.

und die Aeußerungen der Sinnlichkeit und des Intriguenspieles in den Komödien, so ist doch die Scheidung nicht so streng, daß eine getrennte Behandlung der einzelnen Dichtungsgattungen angebracht wäre.

Den ehrerbietigen Gruß in Gestalt einer Verbeugung schreibt Dryden wiederholt in den B.A. vor. In Love Tr. I. 1. läßt er den Grüßenden, der in die königliche Gesellschaft tritt, beim Gruß genau die Rangstufen der einzelnen Personen beachten: „Alfonso first kneels to his father and mother, salutes his sister Victoria tenderly, then slightly salutes Celida and returns to Victoria", ebenso „Garcia after bowing to the king and queen goes to the two princesses and salutes them". Auch Torrismond in Span. Fr. II. 1. verneigt sich in Ehrfurcht vor seiner Königin: „Torrismond bows low then looks earnestly on the queen and keeps at distance". Cleomenes, der König von Sparta, wird selbst in Aegypten mit Ehrfurcht gegrüßt, Cleom. I. 1., und die beiden feindlichen Fürsten Arthur und Oswald „meet and salute", King A. II. 1. In Tyr. L. II. 1. wechseln die Rivalen Alphonso und Garcia einen wenn auch nur kalten Gruß: „the two princes salute". Almanzor verneigt sich vor der Königin „to her bowing" und erklärt sich als ihren Diener mit den Worten: „Madame, your new commands I come to know", Conquest Gran. II. II. 3. Mit ähnlichen Worten verneigt sich Sosibius vor Cassandra, seiner Herrin, Cleom. III. 1. Durch „bowing" erweist Cleanthes seinem Vater die kindliche Ehrfurcht, Cleom. IV. 1. Höflichkeit gegen eine Dame bekundet der Gruß Mar. M. I. 1., ebenso IV. 3. und Limb. I. 1. In Amph. III. 1. begrüßt die Dienerin ihre Herrin „courtsying". Amph. tritt nach langer Trennung zu seiner Gattin „saluting her", III. 1., und ebenso begrüßt Towerson in Amboyna einen zurückgekehrten Freund, III. 1. Auch das Bekanntmachen mit einer Person wird von einer Verbeugung des Vorzustellenden begleitet: Sir Martin Mar. I. 1., V. 1. und Wild Gal. IV. 1.

Einige Male läßt Dryden den Liebenden der Geliebten, den Untertan dem Könige oder der Königin gegenüber Verehrung, Huldigung und Ehrbezeugung durch stummes Gebärdenspiel „dumb show" ausdrücken, so Ind. E. I. 2., Love Tr. I. 1., Conquest Gran. II. V. 2. Es ist dies ein Ueberrest der im älteren englischen Drama verbreiteten dumb show, die ihren Ursprung auf den römischen Pantomimus zurückführt. Im alten englischen Drama, z. B. in Gascoignes „Jocasta" und Sackvilles „Gorboduc", bildeten diese dumb shows noch einen bedeutenden Teil des Stückes, indem sie zu Beginn jeden Aktes unter Klängen der Musik von Personen des Stückes oder übernatürlichen Wesen dargestellt, den Inhalt des nächsten Aktes in stummem Gebärdenspiel andeuteten. Bald wurden sie aus dem bloßen Schmuck eine konkrete Hilfe des Dichters, indem sie Ereignisse darstellten, die zur Handlung gehörten, aber nicht gut durch Worte ausgedrückt werden konnten, z. B. in „Battle of Alcazar" 1591 und „A Warning for fair Women" 1598. Auf einer weiteren Entwicklungsstufe stellte man auch kurze Handlungen innerhalb des Dramas durch Gebärden dar, z. B. „Wonder of Women", 1603, und einen Rest dieser Art der dumb shows finden wir noch bei Dryden. Es ist hier aber schon nicht mehr die Dar-

stellung irgendeiner Handlung, sondern der stumme Ausdruck eines Gefühles, meist der Verehrung und Liebe. Der frühere Begriff des Moralisierens ist ganz verschwunden, ebenso die musikalische Begleitung. Die dumb shows bei Dryden sind nur noch ein feierlicher Gruß, eine ehrfurchtsvolle Huldigung. „Entertaining . . . with courtship in dumb show" heißt es in Ind. E. I. 2. und Love Tr. 1. 1., „take leave in dumb show" in Conquest Gran. II. V. 2. und „salutes in dumb show" bei dem Trimphzug in Granada, Conquest Gran. II. V. 2.

Als Ausdruck der Ehrerbietung schreibt Dryden häufig den Kniefall vor. Der Untertan beugt sein Knie vor dem König, Mar. M. I. 1., III. 1., Tyr. L. II. 1., Don S. V. 1., Oedip. I. 1., IV. 1., Aur. Z. II. 1., und „kneeling" nur, wagt Torrismond mit seiner Königin zu sprechen. Span. II. 1. und Leonidas mit der Geliebten, Mar. M. IV. 4. Die Ehrfurcht vor dem Vater zwingt den Sohn in die Knie in Love Tr. I. 1., III. 1., Mar. M. III. 1., IV. 1., Span. Fr. I. 1., IV. 1., Conquest Gran. I. IV. 1., Aur. Z. I. 1. Meistens jedoch wird der Kniefall angewandt, um einer Bitte größeren Nachruck zu verleihen, so Conquest Gran. I. V. 1., II. IV. 1., Tyr. L. V. 2., Troil. Cress. V. 2., Duke G. I. 1., All L. IV. 1., Aur. Z. III. 1., V. 1., Ind. E. I. 2., und Amb. IV. 2. Der Liebende bittet kniend die Geliebte um Erhörung, Amph. IV. 1., Conquest Gran. II. IV. 2., und in Span. Fr. beschwört die Königin kniend den Geliebten, ihre Liebe doch zu erwidern. Oft fleht der kniende Bittsteller um Vergebung einer Schuld, Love Tr. I. 1., V. 1., Ass. V. 1., Conquest Gran. II. II. 1., Tyr. L. II. 1., Aur. Z. V. 1., Limb. IV. 1., oder er bittet im Augenblicke höchster Not um Schonung oder Abwendung einer über ihm schwebenden Strafe, in Love Tr. IV. 1., Mar. M. II. 1., IV. 4., Conquest Gran. I. III. 1., Duke G. III. 1., IV. 1., King A. III. 2. und Ind. E. I. 2. Um Segen bittet er in Love Tr. IV. 1., V. 1., Wild Gal. V. 3. Gelegentlich wendet Dryden auch den Handkuß als Zeichen der Verehrung an. Der Untertan küßt kniend dem Könige oder der Königin die Hand in Love Tr. I. 1., Span. Fr. IV. 2., Conquest Gran. II. V. 1., der Sohn küßt die Hand des Vaters Ass. V. 4., Aur. Z. I. 1., der Gatte die seiner Gattin, Mar. M. III. 1., Tyr. L. V. 3. Doch meistens ist der Handkuß ein Liebeszeichen des hoffenden Werbers, Love Tr. IV. 1., Mar. M. IV. 3. 4., Amph. IV. 1., Ass. V. 1., Conquest Gran. I. II. 1., Tyr. L. I. 1., V. 1., Don S. III. 4., King A. I. 1., Cleom. II. 2., Aur. Z. V. 1., Span. Fr. III. 1., Limb. I. 1. In den verschiedensten Situationen erscheint die B.A. „embrace" als Ausdrucksform freudiger Erregung, bei Begrüßung zwischen Freunden: Conquest Gran. II. IV. 3., All L. III. 1., Amb. I. 1., V. 2., von Vater und Kind: All L. III. 1., Tyr. L. IV. 1., Mar. M. I. 1., von Mutter und Sohn: Aur. Z. III. 1. und als Willkommengruß des Siegers: Span. Fr. I. 1., Love Tr. I. 1. Die Liebenden umarmen sich beim Wiedersehen: Don S. IV. 3., V. 1., King A. V. 1., die Gatten nach langer Trennung: Amph. V. 1., Aur. Z. III. 1. Mit einer Umarmung verabschiedet sich der Vater vom Sohn: Cleom. III. 1., der Freund vom Freunde: Cleom. V. 2., Amb. V. 2. Die Versöhnung wird mit einer Umarmung besiegelt: Conquest

Gran. II. IV. 1., Troil. Cress. IV. 2., Don S. IV. 3., Cleom. V. 2., Mar. M. V. 1., Ass. V. 4., Conquest Gran. I. IV. 1. Sie ist der Ausdruck der Dankbarkeit: Conquest Gran. II. II. 1., Oedip. IV. 1., Cleom. I. 1., der Bewunderung und Verehrung: Cleom. II. 3., Conquest Gran. I. I. 1., der Liebe: All L. II. 1., Ev. L. V. 1., Span. Fr. III. 1. Limb. I. 1. und der Freundestreue: All L. I. 1. Auch der Kuß als Liebeszeichen erscheint häufig in den BA., als Ausdruck der Gattenliebe: Aur. Z. II. 1., der Liebe des Vaters zum Sohn: Cleom. I. 1., der Tochter zur Mutter: Tyr. L. V. 2., des Freundes zum Freunde: Amb. V. 2. und als letztes Liebeszeichen für die verstorbene Schwester: Ind. E. V. 3. Der Liebende küßt die Geliebte: Love Tr. II. 1., Amph. II. 2., Troil. Cress. III. 2., Don S. III. 4., Aur. Z. IV. 1., V. 1. Ist in allen diesen Fällen der Kuß der Ausdruck wirklicher Liebe und Verehrung, so sind in den Komödien und den komischen Teilen der Tragikomödien, wo trotz der unzähligen Liebespaare solch tiefe Gefühle gar nicht vorkommen, „kisses" nur Tändeleien und Sinnlichkeit, so Limb. II. 1., III. 2., IV. 2., Maid. Q. II. 3., V. 1. usw. Oberflächlichkeit und Heuchelei der Bewerber stehen in diesen meisten Fällen Koketterie und Falschheit der Umworbenen gegenüber, die mit allen erdenklichen Mitteln das Herz möglichst vieler Männer in ihren Schlingen zu fangen suchen. Wo sie bei Erlernung dieser Künste in die Schule gegangen sind, verrät die B.A. „she makes the doux yeux", Love Tr. I. 1., IV. 1., das Dryden einige Male übersetzt: „looks languish, shingly upon him". Sind die Bemühungen der Schönen, zu ihrem Ziel zu gelangen, vergebens, so ergibt sie sich in ihr Schicksal „sighing" „sobbing", wie Florimène in Maid. Q. IV. 1., Mrs. Christians in Sir Martin, Mar. IV. 1. Aus Koketterie fällt sie in Ohnmacht „swoons" oder „faints away", wie Lady Dupe in Sir Martin, Mar. III. 1. — Auch sonst, in Komödien wie in Tragödien benutzt Dryden gern die B.A. „sworning", um den höchsten Grad der Gemütsbewegung darzustellen. Melisinda wird ohnmächtig beim Tode des Geliebten: Aur. Z. V. 1., Palmyra erliegt dem Kampfe zwischen der Liebe zum Vater und zum Geliebten: „swooning", Mar. M. V. 1. Almeria fällt in Ohnmacht, als es ihr klar wird, daß ihr Geliebter ihr leiblicher Bruder ist, Don S. V. 1., und die Königin in Maid. Q. I. 3. verliert die Besinnung, als ihre Eifersucht beim Anblick der Rivalin aufs äußerste gesteigert wird. Bei ähnlichen Gemütsbewegungen, bei Rührung, Trauer, Wut und Eifersucht heißt die B.A. oft „weeping", „crying", „wiping her eyes" usw. Vor Rührung weint Valeria in Tyr. L. V. 1. und Marmontière in Duke G. V. 1., vor Trauer Lyndaraxa in Conquest Gran. II. IV. 2., die Königin in Maid. Q. 1. 3., Valeria in Tyr. L. V. 2., Dorinda in Temp. IV. 3., V. 1., in ohnmächtiger Wut Melantha Mar. M. V. 1., Span. Fr. II. 3., Almahide in Conquest Gran. II. III. 1., Lyndaraxa in Conquest Gran. I. I. 2., aus Eifersucht Melisinda Aur. Z. III. 1. und IV. 1.

Doch nicht nur die empfindsamen Frauen, nein, auch die Männer, selbst die tapfersten Krieger, können bei Gemütsbewegungen ihrer Tränen nicht Herr werden. Cleomenes „sighs and wipes his eyes", gerührt über die Treue seines Freundes, Cleom. III. 3. Raymond „wipes his eyes" im Kampf widerstreitender Gefühle,

Span. Fr. V. 2. Abdelmelech weint über die grausame Behandlung von Seiten der Geliebten: Conquest Gran. I. III. 2., und im nächsten Akt vergießt der kriegerische Held, überwältigt von ihrer Liebe, Tränen der Rührung: IV. 2. Don Sebastian weint aus Dankbarkeit: Don S. I. 1., und in Duke G. V. 1. heißt es: „King walks awhile, then wipes his eyes and speaks", besiegt und gerührt von den Bitten der Geliebten. Trauer über das unglückliche Geschick des Antonio entlocken seinem Freunde Ventidius die Tränen in All L. I. 1. Cleomens weint im Gefängnis, da er machtlos ist, seine Lieben zu befreien: Cl. V. 2. Der Mufti in Don. S. IV. 2. bricht in Tränen aus, da seine Tochter ihn verlassen will, und selbst der liederliche Aldo und der leichtsinnige Limberham können ihre Fassung nicht behalten und vergießen, allerdings wohl nicht sehr ernst zu nehmende Tränen der Rührung, Limb. II. 1. Auch durch „sighing" legen von Eifersucht gequälte Liebhaber wie Boabdelin in Conquest Gran. II. III. 1. und Aureng Zebe in Aur. Z. V. 1. ihre Seelenqualen an den Tag.

Ein weites Feld räumt Dryden in seinen Lustspielen und Tragikomödien der Intrigue ein. Von der Verstellung und den Heimlichkeiten zeugen die unzähligen „aside", „whispering", „overhearing", „peeping", die in solchen Szenen die häufigsten B.A. sind. Verstecken, Entführen und Verfolgen sind Motive, die das Publikum immer wieder in Spannung halten müssen und die die häufige Verwendung von Nachtszenen nötig machen. In Don S. III. 2. und IV. 2. ist es „a night scene of Mufti's garden, where an arbour is discovered" in Ass. II. 3. „a night piece of a garden" in Eve L. IV. 2., „scene a garden with an arbour" am Karnevalsabend in Riv. Ladies I. 3. eine Straße „by twylight", und in Wild. Gal. V. 3. „in the dark", wo die verwegensten Pläne ersonnen und ausgeführt werden. Doch meistens genügt die Dunkelheit nicht, die Geheimnisse des Intriguenspieles zu verbergen, und Maskierung und Verkleidung muß hier noch aushelfen. Lorenzo erscheint im Mönchsgewand im Hause des Gomez, um als Beichtvater zu seiner Geliebten Zutritt zu erhalten, in Span. Fr. III. 1. Auch Abdelmelech kommt „in disguise" zu seiner Geliebten, da er sonst nicht zugelassen worden wäre: Conquest Gran. I. IV. 2., und Benzayda verschafft sich „in the habit of a man" Zutritt zu Ozmyn in Conquest Gran. II. IV. 1. Sancho wirbt in der Verkleidung eines reichen Grafen, „habited like Alonzo de Conde", um die Hand der Geliebten, hat aber dabei das Pech, daß sein Nebenbuhler Carlos in derselben Maske auftritt und so beide hereinfallen: Love Tr. III. 2. Ebensowenig Glück hat mit seiner Verkleidung Don Lopez in Eve L. II. 2. Gut spielt in Sir Martin Mar. II. 1. der Landlord seine Rolle als Carrier, der dem Sir John Swallow die erlogene Nachricht vom Tode seines Vaters bringt, so daß er für einige Tage dem Nebenbuhler das Feld räumt. Mit Vorliebe läßt Dryden Frauen in Verkleidung auftreten, um ungestört den Liebhaber oder Gatten im Verkehr mit andern Frauen beobachten zu können, so die maskierte Florimène in Maid. Q. I. 2. und Johayama in Don S. III. 2., die „wrapt up in a Moorish mantle" in den nächtlichen Garten schleicht, da sie ihren Gotten in der Laube mit einer Geliebten vermutet.

Am folgenden Abend versteckt sich dieser „in a slave's habit" in der Dunkelheit, um die Treue seiner Gattin zu prüfen. Reiche Gelegenheit zu solchen Verkleidungen bietet sich bei Maskenfesten, von denen Dryden ausgiebig Gebrauch macht. Dona Jacintha erscheint mit ihrer Vertrauten Beatrix in einer Maskerade als Marokkanerin, singt und tanzt und läßt sich von ihrem Geliebten, der sie nicht erkennt, den Hof machen: Eve L. IV. 1. Das zweite Mal: IV. 1., wo sie als Mulattin auftritt, verliebt er sich auch in diese und führt mit ihr Gespräche, die ihr seine Untreue zur Genüge beweisen. In den meisten Fällen ist die Frau die Schlaue, Gerissene, die die Intriguen ausführt, und der Mann zieht dabei den kürzeren. Häufig erscheint sie in Männertracht, um ungestört mit ihrem Geliebten sprechen zu können, so Doralice in Mar. M. IV. 3., ebenso Melantha, die Rhodolphil liebt und Florimel in Maid. V. V. 1. Auch die angehende Klosterfrau Lucretia mit ihrer Freundin Hippolita erscheinen in Verkleidung beim Maskenfest am herzoglichen Hofe, verschwinden aber frühzeitig, als sie fürchten müssen, erkannt zu sein: Ass. III. 2.

c. Opernhafte Elemente.

Als Oper bezeichnet Dryden nur drei seiner dramatischen Werke: „Albion and Albianus", „King Arthur" und „State of Innocence or the Fall of Men", doch schmückt er mit opernhaften Elementen, die das Publikum so hoch schätzte, und die auch auf der zeitgenössischen Hofbühne so sehr im Ansehen standen: mit wechselreicher Szenerie und Dekoration, mit wunderbaren Erscheinungen übernatürlicher Wesen, mit Musik und Tanz, auch seine übrigen Dramen. Eine bunte Aufeinanderfolge von prächtigen Bühnenbildern zeichnet vor allem seine Opern aus. Alb., das, ähnlich den früheren Maskenspielen, zum Königshaus in enger Beziehung steht und den Sieg der Krone über die Widersacher feiern sollte, spielt dementsprechend, wie es auch bei ähnlichen Masken der Fall war, an verschiedenen Schauplätzen des damaligen England. Ein rascher Wechsel bekannter Szenenbilder bot sich auf der Bühne dem Zuschauer dar. Im I. Akt erscheint eine der Hauptstraßen Londons: „The scene is a street of palaces, which lead to the front of the Royal Exchange . . ." In II. 1. wählt Dryden einen anderen Ausschnitt aus dem Stadtbild: „The scene changes to a prospect taken from the middle of the Thames, one side begins at York Stairs, . . ." Der III. Akt bringt „a view of Dover, taken from the sea. A row of cliffs fill up each side of the stage and the sea the middle of it . . ." Am Schluß des III. Aktes erscheint ein Teil Windsors: „The scene changes to a walk of very high trees: at the end of the walk is a view of that part of Windsor, which faces Eton . . ." Nur in II. 1. verläßt Dryden die englische Landschaft, und es heißt: „The scene is a poetical hell. The change is total; the upper part as well as the side-scenes. There is the figure of Prometheus chained to a rock, the vulture gnawing his liver. Sisyphus rowling the stone; the Belides etc. Beyond, abundance of figures in various torments. Then a great arch of fire. Behind this three pyramids of flames in

perpetual agitation. Beyond this glowing fire, which terminates the prospect."

In der dramatischen Oper „King Athur" wählt Dryden wieder Landschaftsbilder Englands, und zwar Kents. I. 1. spielt in der Nähe des Schlosses der Emmeline. In I. 2. erscheint „a place of heathen worship". Der größte Teil der Oper spielt „in a deep wood", wo dann die verschiedensten Geister auf wunderbare Weise erscheinen. Einen Szenenwechsel bringt III. 2., wo es heißt: „Osmond strikes the ground with his wand. The scene changes to a prospect of winter in frozen countries". Nun steigt Cupido herab: „He waves his wand, upon which the scene opens and discovers a prospect of ice and snow to the end of the stage". Im IV. Akt „scene of the wood continues", V. 1. wird dieser durch Zauberkraft verwandelt: „Merlin waves his wand: the scene changes and discovers the British Ocean in a storm . . ." Am Schluß heißt es: „The scene opens and discovers a calm sea to the end of the house. An island arises to a soft tune. Britannia, seated in the island, with fishermen at her feet . . ."

Bei der Behandlung der B.A. in „State of Innocence", das nie eine Aufführung erfahren hat, drängt sich die Frage auf: Hat Dryden diese Oper zur Aufführung bestimmt, und können wir folglich die B.A. für die Charakteristik der damaligen Bühne auswerten oder nicht? Scott, Saintsbury und Holzhausen sind der Meinung, daß sie von Dryden nur zum Lesedrama bestimmt sei und er nie an eine Aufführung gedacht habe. Doch gerade die B.A. lassen erkennen, daß Dryden beim Schaffen der Oper stets das Bild der Bühne vor Augen hatte und daß sie auch keine größere Anforderung an die Technik der Bühne stellt, als die andern Opern der Zeit.

Zunächst ist es auffallend, daß in den B.A. immer von „stage" und „scene" die Rede ist. So I. 1. „. . . . the stage is almost dark", „. . . the bottom of the stage being opened . . .", „the scene shifts . . .", „. . . part of the scene is . . .". In II. 1. heißt es: „the scene changes and represents . . .", in IV. 1.: „A serpent enters on the stage . . .", V. 1. „the scene shifts . . .". Die auch bei den andern Bühnenwerken immer wiederkehrenden Ausdrücke wie „represents", „is discovered", „exit", „exeunt" weisen auf eine szenische Darstellung hin, ebenso die B.A. I. 1.: „betwixt the acts . . . may be expressed the sports of the devils", ferner „angels . . . seeming transfixed with thunderbolts . . .", III. 1.: „Lucifer seems to whisper in her ear . . .", denn hätte Dryden dabei nicht an eine Aufführung gedacht, würde er wohl einfach geschrieben haben: „angels transfixid . . .", „Lucifer whispers her ear . . ."

Wie Anna Miller-Scott nachweist,[6]) hat Dryden verschiedene Stellen seiner epischen Vorlage geändert, um blendende scenische Schaustellungen einführen zu können, die er in den B.A. beschreibt. Bei Milton (Par. Lost. II. 521—628) löst sich der höllische Senat auf, und die Geister zerstreuen sich, wohin die Laune sie treibt,

6) „Ueber das Verhältnis von Dryden's ‚State of Innocence' zu Milton's ‚Paradise Lost'." Dissert. Halle 1900.

um die Zeit bis zur Rückkehr Satans auszufüllen. Was Dryden aus dieser einfachen Szene macht, sagt die B.A. I. 1.: „Betwixt the first act and the second, while the chiefs sit in the palace, may be expressed the sports of the devils, as flight and dancing in grotesque figures: And a song expressing the change of their condition, what they enjoyed before, and how they fell bravely in battle, having deserved victory by their valour, and what they would have done if the had conquered." Aehnlich die B.A. II. 1.: „the scene changes and represents above, a sun gloriously rising and moving orbicularly: at a distance below is the moon; the part next the sun enlightened, the other dark. A black clowd comes whirling from the adverse part of the heavens, bearing Lucifer in it; at his nearer approach the body of the sun is darkened." Diese B.A. ist eine freie Erfindung Drydens; denn im Epos kommt Satan nicht in einer Wolke, auch verdunkelt sich nicht die Sonne bei seiner Ankunft (Par. Lost, 572—619). Die Begegnung Satans mit Uriel, II. 1., und das Herabsteigen Gabriels und Ithuriels, III. 1.: „Gabriel and Ithuriel descend, carried on bright clouds and flying cross each other, then light on the ground", werden im Epos nur mit wenigen schlichten Worten erzählt, und während bei Milton Raphael ohne jeden Prunk auf der Erde erscheint, um die Menschen zu warnen, benutzt Dryden diese Gelegenheit wieder, szenischen Aufwand zu entfalten. Die B.A. lautet IV. 4.: „The cloud descends with six angels in it, and when it is near the ground, breaks and on each side discovers six more: They. descend out of the cloud. Raphael and Gabriel discourse with Adam, the rest stand at a distance."

In „Paradise Lost" werden Adam von einem hohen Berge aus die üblen Folgen der Sünde bei den kommenden Geschlechtern gezeigt. Diese Stelle beutet Dryden für seine dramatischen Zwecke aus, indem er auf der Bühne eine Vision darstellt:„the scene shifts and discovers death in several sorts: A battle at land and a naval fight", V. 1. Und als Raphael Adam die Möglichkeit der Unsterblichkeit zugibt, läßt Dryden ihn und die Zuschauer ein herrliches Schauspiel sehen: „A heaven descends, full of angels and blessed spirits, with soft music and song and chorus."

Welchen Zweck hätten alle diese Ausschmückungen und blendenden Bilder, die bis ins einzelne in den B.A. vorgeschrieben sind, wenn Dryden sich für diese Schauspiele nicht auch Zuschauer gedacht hätte? Und warum hätte er wohl so oft in den B.A. „Music", „Symphony", „Song" und „Chorus" angegeben, wenn er nicht an eine tatsächliche Aufführung gedacht hätte? Und bühnentechnische Unmöglichkeiten werden in den B.A. nicht verlangt; denn selbst für die am schwierigsten auszuführenden finden wir in den Opern der Zeit Parallelen und sogar solche Anweisungen, die an die Bühne noch weit größere Anforderungen stellten. Erwähnt sei hier nur ein Beispiel für viele, eine B.A. aus E. Settles „The World in the Moon", das tatsächlich 1697 in Dorset Garden aufgeführt wurde. Im I. Akt dieser Oper heißt es: „Flat scene draws and discovers three grand arches of clouds extending to the roof of the house, terminated with a prospect of cloud-work, all filled with the figures of Fames and Cupids; a circular part of

the back cloud rolls softly away, and gradually discovers a silver moon near fourteen foot diameter: After which the silver moon wanes off by degrees and discovers the world within, consisting of four grand circles of clouds, illustrated with Cupids etc.; twelve golden chariots are seen riding in the clouds, filled with twelve children, representing the twelve celestial signs. The third arch entirely rolling away, leaves the full prospect, terminating with a large landscape of wood, waters, towns etc."

Für eine beabsichtigte Darstellung von „State of Innocence" sprechen sodann die vielen Aenderungen des im Epos gegebenen Planes, die sich aus den, durch das Drama gebotenen Beschränkungen ergeben, wie A. Miller-Scott nachweist.[7])

Wäre diese Oper tatsächlich aufgeführt worden, so wäre das Publikum gewiß auf seine Kosten gekommen: denn schier Unmöglichscheinendes wäre ihm geboten worden. Da erscheint gleich zu Beginn „A chaos, or a confused mass of matter. The stage is almost wholly dark . . . from the heavens (wich are opened) fall the rebellious angels, wheeling in air, and seeming transfixed with thunderbolts. The bottom of the stage being opened, receives the angels, who fall out of sight . . . angels discovered above, brandishing their swords . . ." Gleich darauf erscheint ein anderes Bild: „. . . the heaven being closed, the scene shifts, and on a sudden represents hell: Part of the scene is a lake of brimstone, or rolling fire, the earth of a burnt colour. The fallen angels appear on the lake, lying prostrate . . .", II. 2. stellt das Paradies dar: „Trees cut out on each side, with several fruits upon them; a fountain in the midst: At the far end the prospect terminates in walks". Den Ort des Sündenfalls beschreibt Dryden IV. 1.: „the middle part of the garden is represented, where four rivers meet: on the right side of the scene is placed the tree of life, on the left the tree of knowledge".

Auch in den übrigen dramatischen Werken bekundet Dryden seine Freude am Bunten, Romantischen und Absonderlichen. Im „Tempest" versetzt er die Zuschauer auf die Zauberinsel, aber während Shakespeare in seinem „Tempest" als einzige B.A., den Schauplatz betreffend, angibt: „Scene an unhabitated island", gibt Dryden eine ausführliche Beschreibung der Landschaft, die abwechselnd an den verschiedensten romantischen Stellen der Insel liegt. I. 1. heißt es: „the scene represents a thick cloudy sky, a very rocky coast, and a tempestuous sea in perpetual agitation. This tempest has many dreadful objects in it, as several spirits in horrid shapes, flying down among the sailors, then rising and crossing in the air. And when the ship is sinking, the wohle house is darkened, and an shower of fire falls opon them. This is accompanied with lightening, and several claps of thunder, to the end oft the storm." Dryden führt also den Sturm selbst vor, während Shakespeare nur die B.A. gibt: „a tempestuous noise of thunder and lightening heard". Schon im selben Akt ändert sich bei Dryden die Szenerie: „in the midst of the shower of fire the scene changes. The cloudy sky, rocks and

7) a. a. O. S. 43.

sea vanisch; and when the lights return, discover that beautiful part of the island, which was the habitation of Prospero: 'Tis composed of three walks of cypress-trees; each side — walk leads to a cave, in one of which Prospero keeps his daughter, in the other Hippolito: the middle walk is of great deapth and leads to an open part of the island." Der II. Akt spielt in einer rauheren Gegend der Insel: „It is composed of divers sorts of trees and barren places, with a prospect of the sea at a great distance". Im folgenden wechselt die Szenerie zwischen dieser wilden Landschaft und „Cypress trees and cave", und im Schlußbild V. 3. entfaltet Dryden vor den Blicken der Zuschauer die Pracht eines Sonnenaufganges: „Changes to the rising sun and a number of aerial spirits in the air. Ariel flying from the sun, advances towards the pit."

In den heroischen Tragödien liebt Dryden es, die Schönheit fremder Länder auf die Bühne zu bringen. So Ind. E. I. 1., II. 3., III. 2.: „a pleasant Indian country". Die Landschaft des Südens mit ihrer Farbenpracht und dem dunkelblauen Himmel gefiel Dryden besonders als Hintergrund seiner Dramen: „Conquest Gran. II. 1., Riv. Ladies I. 1. spielen in einem spanischen Wald, und Don S. II. 2. bringt das Idyll eines spanischen Gartens. Amb. I. 1. spielt in der Küstengegend der Molukkeninsel Amboyna, IV. 1. in einem Teil des tropischen Waldes dieser Insel, und Oedip. III. 1. versetzt den Zuschauer in einen griechischen Hain. In solche Gegenden hinein stellt Dryden passende Bauten, die wegen ihrer Prachtentfaltung und Fremdartigkeit dem schaulustigen Publikum gefielen. „Palace", „Castle", „Temple", „Grotto", „Cave" erscheinen immer wieder in den B.A.: Amb. I. 1., Duke G. V. 1., Don S. IV. 1., Amph. III. 1., Span. Fr. V. 1., Mar. M. I. 1., Maid. Q. I. 1., III. 1., IV. 1. 3., Oedip. II. 1. und Tyr. L. III. 1. Auffallend häufig ist die Darstellung heidnischer Tempel: Love Tr. IV. 1., Ind. Q. V. 1., Cleom. III. 2., Ind. E. I. 1., All L. I. 1., King A. I. 2., Oedip. I. 1., von Grotten und Höhlen: Ind. E. I. 3., II. 1., Temp. III. 1., IV. 1., V. 3. und Tyr. L. IV. 1.

Der Schaulust des Publikums und seine Freude am Absonderlichen, Wunderbaren kam Dryden entgegen durch möglichst häufiges Einführen übernatürlicher Wesen. Wo nur immer eine Gelegenheit sich bietet, erscheinen Götter, Götterboten, Luft- und Erdgeister, Engel und Bewohner der Unterwelt, mythologische und allegorische Gestalten, Traumgesichte und Visionen. Je nach ihrer Art steigen sie vom Himmel herab, erstehen plötzlich auf geheimnisvolle Art aus der Tiefe oder entsteigen den Fluten des Meeres. Die meiste Gelegenheit zu solchen Erscheinungen bieten natürlich die Opern. Ein Glanzstück der Bühnentechnik war in Alb. I. 1. die Maschine, in der Iris auf die Bühne herabstieg. Die B.A. lautet: „Iris appears on a very large machine. This was really seen the 18th of March 1684 by Captain Christopher Gunman on Board his R. H. Yacht, then in Calais Pierre. He drew it as it then appeared, and gave a draught of it to us. We have added only the cloud, where the person of Iris sits." Doch den Höhepunkt des Wunderbaren in dieser Oper bildet wohl die Erscheinung des Protheus III. 1.:

„the cave of Proteus rises out of the sea; it consists of several arches of rock-work adorned with mother of pearl, coral and abundance of shells of varions kinds. Through the arches is seen the sea, and parts of Dover-Pier; in the middle of the cave is Protheus asleep on a rock, adorned with shells etc. like the cave. Albion and Acacia seize on him; and while a symphony is playing, he sinkes as they are bringing him forward and changes himself into a lion, a crocodile, a dragon, and then to his own shape again . . ." Doch nur für kurze Zeit kann sich der Zuschauer an dieser Pracht freuen, denn „a fire arises from behind", und alles sinkt zusammen.

In King A. greift das Heer der Luftgeister unter Philidels und das der Erdgeister unter Grimbald Oberherrschaft unmittelbar in den Gang der Handlung ein. Die einen stehen dem Zauberer Merlin, auf Arthurs Seite, die anderen Osmond auf Oswalds Seite zu Gebote, und durch Verzauberungen und Verwandlungen sucht die eine Partei die andere zu verderben. Philidel verhext alle Bäume und Sträucher, so daß jeder Feind beim Betreten des Waldes angewurzelt bleibt. Osmond lockt, um Arthur in die Irre zu leiten, Sirenen aus der Wasserflut, die ihn singend verführen wollen, zu ihm herabzukommen: IV. 1.: „two sirens arise from the water, they show themselves to the waste, and sing". Kaum dieser Versuchung entronnen, kommen Nymphen und Waldgeister, ihn zu betören: „As he is gowing forward Nymphs and Silvians come from behind the trees." „Dance with a song all with branches in their hands" Philidel ruft, nachdem die blinde Emmeline durch Merlins Zaubertropfen das Augenlicht wiedererhalten hat, seine Geister herbei: „Airy spirits appear in the shapes of men and women", die ein Preislied auf das Augenlicht singen. Osmond zeigt Emmeline, deren kaltes Herz sich seinem Herrn Oswald nicht erschließen will, um die Macht der Liebe zu beweisen, eine Eislandschaft, aus deren Mitte er mit seinem Zaubestab Liebespaare erweckt, die bei fröhlichem Tanze ein Loblied auf Cupido singen: III. 2. Am Schluß läßt Dryden, um einen Ausblick zu geben auf die glückliche Zukunft Britanniens, durch Merlin eine Insel aus den Fluten des Meeres emporzaubern: „The scene opens and discovers a calm sea to the end of the house. An island arises . . . Britannia seated in the island with fishermen at her feet etc. . . . Pan and Nereids come on the stage and sing." Nun erscheinen noch Comus und Venus mit einer Schar Begleiter und preisen Britannien als ihr Lieblingsland, während hoch in den Lüften „the order of the Garter" erscheint.

Stark von der Oper beeinflußt in der Mischung von Natürlichem und Uebernatürlichen sind von Drydens andern Werken vor allem Amph. und Temp. In Amph steigen Jupiter und sein Begleiter Merkur vom Himmel in ihren Maschinen herab und nehmen menschliche Gestalt an. Merkur zeigt jedoch seiner Geliebten Phaedra seine himmlische Macht: „He stamps upon the ground: some dancers come from underground, and others from the side of the stage", IV. 1. Am Schluß löst Jupiter die durch die Verwandlung seiner Person entstandene Verwirrung, indem er sich zu erkennen gibt: „Jupiter appears in a machine: is carried back to heavens."

Im Temp. erscheint der gütige Luftgeist Ariel mit seinen dienstbaren Geistern als treuer Diener Prosperos, und wenn er ihre Hilfe gebraucht, heißt es: „he stamps and many spirits appear." Da kommen die furchtbaren Sturmgeister herab „in horrid shapes, flying down amongst the sailors then rising and crossing the air", I. 1. Da öffnet sich die Erde: „stage opens in several places", und höllische Geister erscheinen, „devils rise" und schrecken die unglücklich Gestrandeten. Da steigen auf des Teufels Befehl unterirdische Winde auf, um ihre schuldigen Gewissen zu peitschen, II. 4. Da bringen phantastische Geister den Ermüdeten und Hungrigen die schönsten Speisen auf einer gedeckten Tafel, und nachdem sie sich gelabt haben, heißt es: „two spirits descend and fly away with the table", III. 3. Von Geisterhand hervorgeholt, erscheint ein Tisch, IV. 3.: „a table rises and four spirits with wine and meet enter, placing it, as they dance, on the table: The dance ended, the bottles vanish and the table sinks." Bevor am Schluß die Schiffbrüchigen ihre Heimreise antreten, erscheinen die Meergottheiten und Luftgeister, sich gegenseitig auffordernd, für eine glückliche Fahrt zu sorgen: : „Neptune, Amphitrite, Oceanus, and Thetys appear in a chariot drawn with sea horses; on each side of the chariot seagods and godesses Tritons and Nereids", V. 2. Am Schluß fordert Amphitrite den Chor der Meergeister auf: „Tritons my sons, your trumpets sound!" worauf diese in vollem Chor anstimmen: „Sound a calm" and at every repeat of „sound a calm" changing their figure and postures, seem to sound their wreathed trumpets made of shells."

In Riv. Ladies wird aus Anlaß einer Hochzeitsfeier ein Maskenspiel aufgeführt. Cupido, Venus und Ceres erscheinen in Maschinen und tanzen. „Towards the end of the dance Roderick in the habit of Pluto rises from below in a black chariot all flaming and drawn by black horses." III. 1. In den andern dramatischen Werken führt Dryden übernatürliche Wesen ein als Erscheinung und Visionen, ein Geheimnis zu enthüllen, die Zukunft zu verkünden oder vor einer Gefahr zu warnen. So erscheint Ind. Q. III. 2. der Gott des Traumes, Zempoalla ihren Traum auszulegen. In Duke G. I. 3. hat Malicorne, der dem Teufel Verschriebene, eine Erscheinung: „a devil rises". In Ind. E. II. 1. läßt der Zauberpriester, den Montezuma um sein Geschick befragt, zuerst einen Erdgeist erscheinen: „an earthy spirit rises". Da ihm dieser keine befriedigende Auskunft gibt, beschwört er einen anderen, und „Caliban ascends", der ihm einen kurzen Tag des Glückes prophezeit. Dann erscheinen die Geister Traxallas und des Acacis, und endlich erhebt sich zwischen beiden der Geist der indianischen Königin „with a dagger in her breast". In Conquest Gran. II. IV. 3. erscheint dem Almanzor der Geist seiner verstorbenen Mutter. In Oedip. II. 1. versetzt in unheimlicher Gewitternacht eine rätselhafte Erscheinung am Himmel die Gemüter der Thebaner in Schrecken. Man versucht, den Sinn dieses verschleierten Bildes zu enträtseln, da heißt es: „The cloud draws that veiled the head of the figures in the sky, and shows them crowned, with the names of Oedipus and Jocasta written above in great characters of gold". Im III. Akt

beschwört Tiresias den Geist des verstorbenen Königs herauf: „the ghost of Laius rises armed in his chariot, as he was slain, and behind his chariot sit the three who were murdered with him." Im V. Akt erscheint er wieder: „The ghost of Laius ascends by degrees pointing at Jocasta". In Tyr. L. IV. 2. zeigt der Geist Damilcar der schlafenden Catharina im Traum alle Vergnügungen der Welt, um ihr Herz der irdischen Liebe zu öffnen: „Damilcar stamps and the bed rises with Catharine in it", und mit den süßesten Tönen lockt er nun ein verführerisches Traumbild vor ihren Geist: „a scene of a paradise is discovered". Doch ein himmlischer Geist befreit sie aus der Versuchung: „Amariel, the guardian angel of St. Catharine descends to soft music with a flaming sword. The spirits crawl of the stage amazedly and Damilcar runs to a corner of it". Am Schluß V. 2. erscheint Amariel noch einmal und zerbricht das Rad, auf dem Catharina gefoltert werden soll: „Amariel descends swiftly with a flaming sword and strikes at the wheel which breaks in peares then ascends again". In Cleom. III. 2. erscheinen Ptolomeus und Cassandra vor dem Altar im Apistempel. Zunächst bringt der König, nachdem er die Priester bestochen hat, dem Gott seine Anliegen vor, und „an augury, portending good success arises from the altar". Nachdem er den Tempel verlassen hat, betet Cassandra zu den Göttern, daß sie ihrem Fluchtplan günstig seien und „a bad omen rises from the flames of the altar".

Um die Wirkung des Wunderbaren zu vermehren, liebt Dryden es, übernatürliche Wesen unter Blitz und Donner erscheinen und verschwinden zu lassen. Bevor Jupiter in Amp. V. 1. sich als Gott zu erkennen gibt, beweist er seine Gewalt über die Himmelskräfte durch einen Donnerschlag, der seinem Erscheinen vorangeht: „It thunders . . . all come running out", und bevor er sich gen Himmel erhebt, dröhnt ein zweiter Donner. In State Inn. V. 1. wird dem nach dem Sündenfall triumphierenden Satan durch einen gewaltigen Donnerschlag klar, daß seine Macht auf Erden doch noch nicht unumschränkt ist. Als Arthur mit einer Axt den Baum fällen will, in dem der Erdgeist Grimbald verzaubert ist, ertönt ein Donnerschlag: „Peal of thunder immediately follows with dreadfull howlings", IV. 1. Unter Blitzeszucken tritt in dunkler Nacht der Geist Melanax zu Malicorne: Duke G. IV. 2., und als er ihn in die Hölle holt, heißt es: „a flash of lightening, they sink together". In Oedip. II. 1. wird die rätselhafte Erscheinung am Himmel sichtbar unter Donnerschlägen, und bevor III. 1. die von Tiresias beschworenen Geister der Ermordeten erscheinen, heißt es: „Peal of thunder and flashes of lightening, then groaning under the stage". Auch am Schluß, bevor sich Oedip. aus dem Fenster stürzt, ertönt ein furchtbarer Donnerschlag. In Temp. I. 1. wird der verhängnisvolle Seesturm von Blitz, Donner und Feuerregen begleitet.

In der Verwendung der Musik in den Drydenschen Dramen sind Spuren eines zweifachen Einflusses zu erkennen. Die Tragödien und Komödien gleichen in den eingestreuten musikalischen Elementen noch ganz dem Elisabethanischen Drama, während sich

daneben, besonders in Alb., Temp. und King A. deutliche Spuren der Maske und der Oper zeigen. Trommelwirbel und Trompetensignale, wovon die zahlreichen Schlachtenszenen widerhallen, waren auf der Elisabethanischen Bühne, seit Marlowe besonders beliebt. Die vielen, namentlich in Komödien und Tragikomödien Drydens eingestreuten Liebes- und Eifersuchtslieder und Trinkgesänge, wie in Mar. M. I. 1., III. 1., IV. 1. 2., Sir Martin Mar. IV. 1., Limb. I. 1., II. 1., III. 1., V. 1., Ass. II. 3., Eve L. II. 1., IV. 1., V. 1., Love Tr. III. 1., V. 1., Amph. III. 1., IV. 2., Maid. Q. IV. 2., Span. Fr. V. 1. Amb. III. 1., Troil. Cress. III., Ind. E. IV. 3. und Conquest Gran. I. IV. 2., II. IV. 3., die teils vom Sänger selbst, teils durch Musikanten auf der Bühne von Laute oder Violine begleitet, teils solo gesungen wurden, unterschieden sich von den zahllosen Serenaden und Liedern der Elisabethanischen Dramen höchstens durch ihren freieren, frivoleren Ton. Auch Festlichkeiten und Gelage läßt Dryden durch die Klänge der Musik verschönern: Sir. Martin Mar. V. 1., Maid. Q. III. 1., All L. III. 1., wie es auch auf der Elisabethanischen Bühne üblich gewesen war. Hier hatte man auch schon, zur Steigerung der Wirkung beim Auftreten himmlischer oder höllischer Wesen den Gesang hinzugezogen, und auch Dryden bedient sich seiner in solchen Fällen, z. B. Oedip. III. 1. und Temp. III. 3. — In Ind. Q. III. 2., Ind. E. II. 1., Temp. II. 3., III. 1. 2. 3., Oedip. III. 1. und Amph. IV. 1. erzählen übernatürliche Wesen in Gesängen von ihrer Herkunft, ihrem Auftrag usw., ähnlich den Feen in „Midsummernight's Dream", den Hexen in Middletons „Witch" und den Flußgöttern in Fletchers „Faithful Shepherdess". Teils um die Wirkung des Wunderbaren zu steigern, teils um den durch die Maschinerie verursachten Lärm zu übertönen, setzt bei Dryden, wie auf der Elisabethanischen Bühne, die Instrumentalmusik ein bei wunderbaren Erscheinungen und bei Verwandlung der Szenerie, ein Brauch, der bei Masken- und Opernaufführungen eine große Rolle spielte. Je nach der beabsichtigten Wirkung ist die von Dryden vorgeschriebene Musik verschiedenen Charakters „A soft tune" begleitet in King A. V. 1. das Heraufsteigen Britanniens aus den Fluten, und in State Inn. II. 1. den Flug Adams und Raphaels in die Lüfte. „With soft music" steigt am Schluß der Chor der Engel vom Himmel herab. „A symphony" ertönt, als Albion in den Wolken sichtbar wird, Alb. I. 1. und in III. 1., als Protheus in seiner Höhle und als Venus und Albianus aus dem Meere aufsteigen. „Symphony of warlike music" begleitet in State Inn. I. 1. den Fall der Engel aus dem Himmel, und „a tune of horror and lamentation" deuten ihre Verzweiflung an. Zeigt sich hier ein Zusammenwirken von Einflüssen des Elisabethanischen Dramas und solcher der Oper, so ist dies ebenso der Fall in bezug auf das Orchester vor Beginn des Stückes. Wie auf dem Elisabethanischen Hoftheater und in den öffentlichen Saaltheatern[8]) spielte man auch im Restaurationstheater eine Zeit vor Beginn des Stückes ein musikalisches Vorspiel, um

8) Lawrence, W. J., „Elizabethan Playhouse . . ." Second Series S. 155. Stratford 1912—1913.

die Zuschauer, die, um sich einen Platz zu sichern, früh kamen, zu unterhalten. Dieses Vorspiel bestand aus drei Teilen, the first, the second, and the third music. Letztere wurde auch curtain music genannt, weil sie unmittelbar dem Oeffnen des Vorhangs voraufging und oft zu dem eigentlichen Stück überleitete. So schreibt Dryden in Oedip. I. 1. vor: „The curtain rises to a plaintive tune representing the present conditions of Thebes", in Ind. Q. I. 1. „as the music plays a soft air, the curtain rises slowly". State Inn. I.: „a symphony of warlike music". Dieses Prinzip der Dreiteilung der Musik vor Beginn der Aufführung war eine Sitte der italienischen Oper und wurde in England zuerst in Verbindung mit der Hofmaske angenommen, z. B. in Shirleys Maske: „Cupid and Death", aufgeführt 1653 und 59 in Leicester Fields, und wurde in das Restaurationstheater durch Davenants Opern eingeführt. Am reichsten ist das musikalische Element bei Dryden im Temp., Alb., King A. und State Inn., jenen Stücken, in denen eine deutliche Anlehnung an die Maske und die französische Oper zu erkennen ist. Im Temp. spielt zu Beginn ein reichbesetztes Opernorchester die Ouverture. Einzel-, Wechsel und Chorgesänge sind in die Handlung eingestreut in Temp. II. 2., V. 2., Alb. I. 1., II. 1., King. A. I. 2., II. 1., III. 1., IV. 1., V. 1., State Inn. III. 1., V. 1. Gesang und Instrumentalmusik begleiten Tänze und Reigen in Temp. V. 2., King A. IV. 1., Alb. I. 1., II. 1., und die Melodien der Chorgesänge werden in Zwischenspielen des Orchesters in den sogenannten Ritornellas immer wieder aufgenommen. Am Schluß von Alb. und King A. läßt Dryden unter vollen Klängen des Chores und Orchesters alle auf der Bühne befindlichen Personen in einem allgemeinen Tanze sich zusammenfinden, wie es bei den Hofmasken üblich gewesen war: „A full chorus of all the voices and instruments: . . . trumpets and hautboys make Ritornellas of all Fame sings, and twenty four dancers all the time in a chorus, and dance to the end of the opera": Alb. Am Schluß von King. A. heißt es:„A full chorus of the whole song: after which the great dance".

Tänze sind überhaupt ein wesentliches Element bei Dryden, vor allem natürlich in seinen Opern. Alb. nennt er direkt „a ballet opera". I. 1. tanzt zuerst das Gefolge Merkurs, dann als Begleitung der Thames „the watermen in the King's and Duke's liveries". Am Schluß des II. Aktes führen Nymphen und Tritonen den „Chacon", einen eigenartigen, veralteten spanischen Tanz auf, der nach mehrmaliger Unterbrechung immer wieder aufgenommen wird. Im III. Akt tanzen „Tritons", „the boys in white", the „Sectaries", „Graces", „Loves", and „Heroes". In King A. II. 1. läßt Dryden Schäfer und Schäferinnen und später die von Cupido heraufbeschworenen Liebespaare phantastische Tänze aufführen, III. 2. die Fischer, die im Gefolge Britanniens aus den Fluten steigen, darauf die Bauern als Begleiter des Comus. In IV. 1. führen Nymphen und Waldgeister ein Menuett auf. In Temp. III. 3. heißt es: „dance of phantastic spirits" und tanzend bringen sie die Speisen auf den hervorgezauberten Tisch in IV. 3. Am Schluß werden die Segenssprüche und -gesänge der Meergottheiten immer wieder von Tänzen

der Tritonen unterbrochen. State Inn. III. 1. tanzen mißgestaltete Geister um den Baum der Erkenntnis.

Auch in seinen Komödien und Tragödien hat Dryden, wo immer sich eine Gelegenheit bot, Einzel- und Gruppentänze, Phantasietänze und Reigen eingefügt. In Amph. IV. 1. läßt Merkur die von ihm heraufbeschworenen Geister vor Phaedra einen Tanz aufführen. Tyr. L. IV. 2. wollen höllische Geister Katharina mit einem Tanz verführen. Freudige Anlässe liebt Dryden mit Tänzen feierlich zu begehen, so das Siegesfest: All. L. III. 1., Ind. Q. III. 1., die glückliche Heimkehr: Amb. I. 1., eine Verlobung: Wild Gal. V. 1., Love Tr. V. 1., eine Hochzeit: Amb. III. 1., ein Maskenfest: Mar. M. IV. 2., Sir Martin M. V. 1., Eve L. III. 1., Maid. Q. V. 1., Ass. I. 1., III. 2. In Cleom. II. 3. wird zur Ehrung der Herrscherin und Geliebten ein Tanz aufgeführt, und in Conquest Gran. I. III. 1. erfreuen sich die ermüdeten maurischen Krieger an einem Zambratanz.

II. Die Bühne.

a. Einflüsse.

Die Bühne der Restaurationszeit zeigt eine Vermischung der aus der Mysterienbühne entstandenen Plattformbühne einerseits, mit Vorder-, Hinter- und Oberbühne, wie sie sich in dem öffentlichen Theater der Wirtshausbühne der Elisabethanischen Zeit zeigt, und der Rahmenbühne andererseits, mit dem Proszeniumsbogen, dem Vordervorhang, der beweglichen, in Perspektive gemalten Szenerie, die ihren Ursprung in Italien hat. Daß die Plattformbühne nach der Restaurationszeit noch fortlebte, ist natürlich. Man nahm, noch vor der offiziellen Wiedereröffnung der Theater durch Karl II., wenn auch zunächst noch heimlich, die alte Tradition wieder auf und gab die Aufführungen in den früheren Häusern, Salisbury Court, Cockpit und Red Bull, wo auch nach der Eröffnung der neuen Häuser noch gelegentlich gespielt wurde. Die Darsteller waren in den ersten Jahren teilweise noch Mitglieder der alten Truppen, die noch ganz an den Gewohnheiten der alten Volksbühne hingen und vielfach auch noch die alten Stücke spielten. Die Rahmenbühne, die ihre Elemente mit denen der Plattformbühne vermischte, war auf doppeltem Wege nach England gekommen: einmal über die englische Hofbühne vor der Restaurationszeit, dann aber auch über die französische Opernbühne, die besonders nach der Wiederkehr Karls II. für England vorbildlich wurde. Ihre Heimat war Italien, wo in der Renaissancezeit nach den Vorschriften des Vitruvius in seinem Werk: „De Architectura" zahlreiche Theaterbauten entstanden waren, und wo 1537 das Werk des Sebastiano Serlio erschienen war, das Einrichtung, Maschinerie und Szenerie der Bühne eingehend behandelt und für die Bühnentechnik des 16. Jahrhunderts maßgebend wurde. L. B. Campbell weist in dem Buche: „Scenes and Machines on the English Stage" nach, wie diese italienische

Bühne, die aus zahlreichen Abbildungen[9]) von Aufführungen an italienischen Höfen bekannt ist, bei den regen Beziehungen zwischen dem englischen Hofe und Italien im 15. und 16. Jahrhundert für die englische Hofbühne, sowie für die Bühnen an Lateinschulen und Universitäten vorbildlich wurde, und wie diese Rahmenbühne zu der sich aus der Mysterienbühne allmählich bildenden Plattformbühne in Gegensatz trat. Er führt ferner aus, wie Inigo Jones diese Bühne nach dem direkten Vorbild italienischer Hofaufführungen immer mehr vervollkommnete und ausbaute.[10]) Diese englische Hofbühne der Vorrestaurationszeit, die uns aus zahlreichen Entwürfen von Inigo Jones bekannt ist, und die in ihrer Einrichtung mit der von Sabbatini in „Patrica di fabricat Scene e Machine ne Teatri", Ravenna 1638, beschriebenen Bühne übereinstimmt, zeigt folgenden Charakter: sie ist eine Rahmenbühne mit Proszeniumsbogen oder Fries und Vordervorhang, mit in Perspektive gemalter, beweglicher Szenerie, die aus einer bemalten Rückwand, und entweder winkeligen oder flachen Seitenszenen besteht, mit einzelnen Dekorationsstücken, wie Felsen, Bäumen, Schiffen usw., mit der Oeffnung im Bühnenboden, mit der Möglichkeit, Personen zu verwandeln, Fluten und Branden des Meeres darzustellen, das Erscheinen und Verschwinden von Schiffen, Ziehen und Herabsinken von Wolken, Blitzen, Donnern, Brennen von Gegenständen, Herabfliegen einzelner Personen, Herabsteigen himmlischer Wesen auf Wolken und in Wagen mit wunderbarem Tiergespann. Diese Hofbühne beeinflußte schon in den letzten Jahrzehnten vor Schließung der Theater die englische Volksbühne, namentlich die Saalbühnen, auf denen häufig die Proben für die Hofaufführungen stattfanden.[11]) Es zeigte sich ein allmähliches Verbreiten von Elementen der Rahmenbühne auf Kosten solcher der Plattformbühne, so daß die nach der Restauration wieder geöffneten alten Häuser sich von denen der Elisabethanischen Zeit schon stark unterscheiden. Von der späteren Maskenbühne führt eine direkte Verbindung hinüber zur Bühne der Restaurationszeit. John Webb nämlich, der die Zeichnungen für Davenants Aufführungen schuf, hatte schon in den letzten Masken „Florimène" 1636 und „Salmacida Spolia" 1640 seinem Meister und Onkel Inigo Jones bei den Entwürfen für die Inscenierung geholfen und wandte nun nach der Restauration das an, was er bei seinem Meister gelernt hatte. W. G. Keith[12]) be-

9) Vgl. die Darstellung von Leonardo Salviati: „Il Granchio", 1566, Campbell, S. 34, den Kupferstich von Stefano della Bella, eine Szene aus einem musikalischen Schaugepränge: „Die vier Elemente" darstellend, Klemperer, Hatzfeld, S. 120, ferner die Darstellung von „Liberatione di Tirreno" im herzoglichen Palast zu Florenz 1616 nach Callot, Lawrence: „Elizabethan Playhouse", First Series, Frontispiece und die Zeichnung Parigi's für „Le Nozze Degli Dei" (Florenz 1637) in E. Welsford „The Court Masque", S. 112.

10) Vgl. auch E. Welsford, „Italian Influence on the English Court Masque", Mod. L. R. 1923, und „The English Court Masque", Cambridge University Press. 1927.

11) Vgl. Percy Simpson: „Actors and Acting" in „Shakespeare's England". vol. II. Oxford 1917.

12) „Designs for the first movable scenery on the English public stage." Burlington Magazine 25, S. 86 ff.

zeichnet die in „Salmacida Spolia" verwandte Bühne geradezu als Prototyp für die Bühne in Rutland House für die Aufführung von Davenants „Siege of Rhodes". Er kommt hierzu durch die Uebereinstimmung der in der Bibliothek zu Chatsworth gefundenen sechs Zeichnungen Webbels zu dieser Aufführung mit denen für die Maske „Salmacida Spolia". Beides sind vom Proszeniumsbogen eingefaßte Rahmenbühnen mit Vordervorhang. Den vier Paar in Rillen laufenden Seitenkulissen auf der Maskenbühne entsprechen, wohl aus Platzmangel, der von Davenant in der Vorrede auch als große Hemmung hervorgehoben wird, drei Paar auf der Bühne in Rutland House. Die Rückwand wird auf beiden Bühnen durch die quer über die Bühne verlaufende Leinwand mit perspektivischer Malerei gebildet, hinter der sich ein breiter Raum für Versatzstücke befindet, ausgeschnittene Szenen oder Szenenteile, die einen Blick auf den ebenfalls bemalten Bühnenhintergrund zulassen. Reich ausgebildete Maschinerie, die die wunderbarsten Bühneneffekte erzielte, war auf beiden Bühnen vorhanden. Dies war die von Davenant und vielen seiner Zeitgenossen so gepriesene, neuartige Bühne.

In derselben Richtung wie die Bühne Davenants wirkte nach der Restauration das Vorbild der Franzosen, das nach Rückkehr Karls II. für das englische Theater maßgebend wurde. Denn am französischen Hofe hatte sich die italienische Opernbühne als mächtiger Rivale neben die bisher in Frankreich noch vorherrschenden Bühnen ohne Szenenwechsel, die sogenannte multiple und die chambre à quatre portes gestellt. Mazarin hatte nämlich 1645 italienische Künstler nach Paris gerufen, die im Petit Bourbon auf einer von Torelli entworfenen Bühne eine Oper ganz im italienischen Stil aufführten. Am prachtliebenden französischen Hofe fand diese in der Ausstattung so vollendete Bühne großen Anklang, und im Laufe der nächsten Jahrzehnte wurde sie bei den Hoffestlichkeiten Ludwigs XIV. durch immer neue und überraschende Bühneneffekte vervollkommnet. Zahlreiche Abbildungen zeugen noch von der Pracht dieser Aufführungen[13]). 1674 wurde dann von Lully die Große Oper im Palais Royal zu Paris ganz nach italienischem Muster erbaut, die dann ihrerseits wieder für England vorbildlich wurde, das ja zu der Zeit, wie zu keiner anderen, seine Augen auf Paris richtete.

So wirkte auf die englische Bühne auch nach der Restaurationszeit noch die italienische Opernbühne und zwar auf dem Wege über die französische. Von der Einrichtung dieser im ausgehenden 17. Jahrhundert für Frankreich, Deutschland und England maßgebenden italienischen Opernbühne berichtet Andreo Pazzo in seinem Werk: „Perspettiva de Pittori ed Architetti", das als „Rules and Examples of Perspective Proper for Painters and Architects" von John James ins Englische übersetzt wurde, und das für die Bühnengeschichte von

13) Vgl. „La Scéne du Petit Bourbon d'après une gravure extraite des Feste teatrali per la Finta pazza de signore Giulio Strozzi", 1645. Liter. Gesch. von Bédier et Hazard II, S. 9, ferner den Kupferstich von Lepautre, die Aufführung von „Le Malade Imaginaire" im Garten zu Versailles darstellend, Bédier-Hazard II, S. 1, ebenso die Kupferstiche von F. Chaveau von der Aufführung von „Andromède" im Petit Bourbon, die von Torelli geleitet war.

großer Bedeutung war, denn die Approbation in dieser Ausgabe ist von Chr. Wren, J. Vanbrugh und N. Hawksmoor unterzeichnet.

Die in England eingeführte Rahmenbühne war aber nach der Restauration noch nicht alleinherrschend.

b. Ein Bild der Bühne.

1. Türen — Fenster und Balkons — Vorderbühne — Orchesterraum — Proszeniumsbogen — Vordervorhang.

Elemente der Plattformbühne hatten sich auf die Restaurationsbühne hinübergerettet. Als solche sind anzusehen u. a. die feststehenden Türen, Fenster und Balkons, die aber nicht, wie auf der alten Volksbühne den Hintergrund der Bühne bildeten, sondern durch die neue Szenerie aus dem Hauptbühnenraum verdrängt, nach vorn in die Bühnenfront verlegt wurden. Was die Zahl der Fronttüren angeht, so ist heute wohl erwiesen, daß sich an jeder Seite des Proszeniumsbogens zwei befanden.[14]) Später verlegte man im Drury Lane Theatre nach der Aenderung durch Rich 1696 zwei dieser Türen hinter den Vordervorhang in den eigentlichen Bühnenraum, die zwei anderen blieben an der Front, und diese Einrichtung hat sich, wie ein Kupferstich von Van der Gucht von 1735 zu „Harlequin Horace"[15]) und eine Darstellung des Covent Garden Theatre von 1821[16]) zeigen, bis ins 18. und teilweise sogar ins 19. Jahrhundert erhalten. Innerhalb der eigentlichen Bühne müssen auch noch Eingänge gewesen sein, durch die die Spieler bei herabgesenktem Vordervorhang und bei den zahlreichen „discoveries" die Bühne erreichen konnten. Lage und Zahl dieser Eingänge mag je nach der Art der Szenerie gewechselt haben.

Die B.A. Drydens geben betreffs der Bühneneingänge nur geringe Auskunft. Erwähnt sind stets nur zwei Türen: „goes to the door", „enter at one door", „at the other" usw. Von ihrer Lage erfahren wir nichts, aber in den Fällen, in denen Personen auftreten, während der Hauptbühnenraum abgeschlossen ist, sind wir sicher, daß die Fronttüren gemeint sind, wie Duke G. V. 1. und Eve L. IV. 2.

Von den über den Türen befindlichen Fenstern und Balkons, die der Oberbühne der Elisabethanischen Volksbühne entsprechen, macht Dryden reichlich Gebrauch: „Oedipus flings himself from the window" Oedip V. 1., „at the balcony" Don Seb. IV. 2., „from the balcony" Amph. IV. 1., „music at the balcony overhead" Limb. I. 1., „Cidaria looks over the balcony" Ind. E. V. 1., um zu sehen, wer unter ihr an der Tür klopft. Oft erinnert die kurze Bemerkung „above", wie sie im Elisabethanischen Drama so häufig ist, direkt an die alte Tradition, so: Eve L. II. 1., All L. IV. 1., Conquest Gran. I. V. 1., II. V. 2. Die Lage der Fenster und Balkons zueinander war derart, daß man von den Fenstern der linken

14) Vgl. „Doors and Curtains in the Restauration Stage" by W. J. Lawrence. M. L. R. 1920, S. 414 ff.

15) Siehe Lawrence, „Elizabethan Playhouse", 1. Series, S. 177.

16) a. gl. O. S. 184.

Seite in die der rechten blicken konnte. Sie lagen sich also gegenüber, wie der Kupferstich zu E. Settles „Empress of Morocco" auch zeigt. In Sir Martin M. IV. 1. benutzt Dryden zwei dieser sich gegenüberliegenden Fenster. An dem einen erscheinen Milisent und Rose, Sir Martin am gegenüberliegenden mit der Laute in der Hand, während sein Diener Warner im Dunkeln spielt, und die Damen Sir Martin für den Spieler halten.

Die Fortsetzung des eigentlichen Bühnenraumes nach vorn über die Linie des Vorhangs hinaus, auf den die Fronttüren führten, die Vorderbühne, ist teils als traditionelles Element, als Rest der alten Plattform anzusehen, teils aus den räumlichen Verhältnissen des Duke's Theatre in Lincoln's Inn Field erwachsen, wo sie zum erstenmal in Verbindung mit dem Proszeniumsbogen auftritt.[17]) Um nämlich in dem langen, schmalen Raum des Tennis Court ein Verstehen bis in die letzten Reihen zu ermöglichen, ließ Davenant den Bühnenboden nach vorn verlängern. Obschon man kurze Zeit vorher in einigen italienischen Opernhäusern auch schon zu diesem Mittel gegriffen hatte, um die Stimmen der Sänger besser ins Auditorium dringen zu lassen,[18]) kann man diese Einrichtung auf der englischen Restaurationsbühne doch wohl als englischen Ursprungs ansprechen, zumal sich diese Einrichtung nirgends auf dem Kontinent findet. Auf diesem einige Fuß tiefen Bühnenfortsatz, der manchmal oval war, wie im ersten Theatre Royal[19]),manchmal eckig, wie im zweiten Theatre Royal, von Wren erbaut[20]) und im neuen Dury Lane Theatre nach der Veränderung durch Rich[21]), spielte sich ein großer Teil der Handlung ab, wie es aus den Kupferstichen von Van der Gucht zu „Harlequin Horace"[22]) und zu denen der Dryden-Ausgabe von 1735 hervorgeht. Nicht nur bei dem üblichen Eintritt der Personen durch die Fronttüren, auch wenn sie auf dem Hauptbühnenraum auftraten, aus der Unterwelt oder den himmlischen Regionen erschienen, traten sie, bevor sie zu sprechen oder zu singen anfingen, nach vorn. Einigemale schreibt Dryden dieses in den B.A. vor. In Span. Fr. II. 1. erscheint die Königin in ihrer Majestät auf dem Throne sitzend. Bevor sie spricht, heißt es: „She rises and comes to the front". Ebenso in Ind. Q. II. 1. In Duke G. IV. 1. heißt es: „She rises and comes to the front". Ebenso in Ind. Q. II. 1. In Duke G. IV. 1. schreibt die B.A. vor: „A chair of State placed, the king appears sitting in it". Duke of Guise tritt auf, macht drei Verbeugungen, „after the third the king rises, and coming forward, speaks". Ebenso in V. 4. „the king rises from his chair, comes forward with his cabinet-council". Nachdem Proteus in seiner wunderbaren Höhle auf der eigentlichen Bühne aus der Unterwelt aufgestiegen ist, heißt es: „he comes toward the front of the stage and sings" in Alb. III. 1. Aehnlich ist es Temp. V. 2: „Ariel advances

17) Vgl. Lawrence, „Elizabethan Playhouse", 2. Series, S. 146.
18) Vgl. Abbildung des Pergolese Theatre 1657 in Lawrence „Eliz. Playhouse", 1. Series, S. 9.
19) Vgl. Bühnenbild der Oper „Ariane" 1674, Lawrence „Elizabethan Playhouse", 2. Series, S. 141.
20) Vgl. Abbildung aus „Empress of Morocco" 1673, a. gl. O. S. 161.
21) Vgl. Lawrence „Elizabethan Playhouse", 1. Series, S. 169.
22) a. gl. O. S. 177.

toward the pit." Ueberhaupt scheinen Gespräche und Unterhaltungen, zumal wenn es sich um Heimlichkeiten oder private Angelegenheiten handelt, auf der Vorderbühne geführt worden zu sein. Als All L. I. 1. Ventidius sich mit einem Diener unterhält, kommt er auf die Vorderbühne, „comes forward to the front",während Serapion und Alexas sich gleichzeitig auf die Bühne zurückziehen. Als sie sich in das Gespräch mit Ventidius eindrängen wollen, heißt es: „Alexas and the Priests come forward". Auch der König in Don. S. II. 1. führt das private Gespräch mit Sebastian und Almeyda auf der Vorderbühne: „The emperor, Sebastian and Almeyda advance to the front of the stage". In ähnlicher Weise gibt Dryden die Vorderbühne als Platz für die Spieler an in Don S. I. 1., IV. 3., King A. III. 2. usw.

In der Frage des Orchesterraumes im Theater streiten sich auf der Restaurationsbühne Einflüsse der Plattform- mit solchen der Rahmenbühne. Dryden erwähnt nur an einer Stelle den Platz des Orchesters, nämlich im Temp., das 1673 in Dorset Garden, im zweiten Duke's Theatre aufgeführt wurde: „The front of the stage is opened, and the band of twenty-four violins with the harpsicals and theorboes . . . are placed between the pit and the stage". Doch war dies nicht der ursprüngliche Platz für das Orchester auf der Restaurationsbühne. In Lincoln's Inn Field hatte man noch, ähnlich der Musikantenloge des Elisabethanischen Theaters, eine der Seitenlogen im Zuschauerraum, oberhalb oder seitlich der vorspringenden Vorderbühne für die Musikanten reserviert, wie aus Pepys' Bericht vom 7. November 1667 hervorgeht[23]), wo er von dem „music-room" in einer Seitenloge im Duke's Theatre spricht. Doch schon bei der Eröffnung des neuen Theatre Royal in Brigde Street 1663 hatte Thomas Killegrew den Versuch gemacht, nach Art der italienischen Opernbühne[24]) das Orchester vor die Bühne zu verlegen, und Pepys berichtet am 8. Mai 1663 „the music being below" und fügt tadelnd hinzu: „most of it sounding under the very stage, there is no hearing of the basses at all nor very well of the trebles, which sure must be mended".[25]) Es scheint, daß, um diese Mängel zu beseitigen, die Musik auf einen höheren Platz verlegt wurde. Das geht aus einem von Lawrence[26]) angeführten Gedicht hervor, das die Zerstörung des Theatre Royal am 25. Januar 1671—72 durch Brand beschreibt. Als das Haus neu erbaut wurde, wurde vor der Bühne kein Orchesterraum vorgesehen, wie das Bild von der Oper „Ariane" von 1674 zeigt. Das zweite Duke's Theatre in Dorset Garden hatte, wie es auch schon in Rutland House bei den Aufführungen Davenants der Fall gewesen war, oberhalb der Bühne in den Proszeniumsbogen hineingebaut, einen Raum für das Orchester.[27]) Doch saßen, wenn dieser für die große Zahl der Musikanten nicht reichte, wie es bei der Aufführung des Temp. 1673

23) Pepys' Diary, vol. III, S. 282.
24) Vgl. Bühnenbild des Pergolese Theatre Florenz, Lawrence, „Eliz. Playhouse", 2. Series, S. 130.
25) Pepys' Diary, vol. 1, S. 451 f.
26) Vgl. Lawrence, „Elizabethan Playhouse", 1. Series, S. 162.
27) Vgl. Bühnenbild aus „Empress of Morocco", Lawrence, „Eliz. Playhouse", 2. Series, S. 160.

der Fall war, die Spielleute vor der Bühne „between the pit and the stage". Mit dem Zunehmen des musikalischen Elementes in den dramatischen Stücken der Nachrestaurationszeit wurde das Orchester mehr und mehr auf diesen Platz verlegt, wie es nach dem Vorbilde der italienischen Opernbühne auch in Frankreich üblich war[28]), und am Ende des Jahrhunderts war dies der normale Platz[29]). Wie im Elisabethanischen Drama, so kamen auch noch nach der Restauration bei passenden Gelegenheiten, Maskeraden, Festzügen, Hochzeitsfeiern und Ständchen Musikanten auf die Bühne, und auch bei Dryden finden wir wiederholt die B.A.: „enter musicians", „enter with music", z. B. Eve L. II. 1., Cleom. II. 3., Love Tr. III. 1., V. 1., Amph. III. 1. Auch spielten sie, wenn die Situation es verlangte, hinter der Bühne: Tyr. L. I. 1., Sir Martin Mar. V. 1.

Entscheidender als die Reste der Plattformbühne wirkte die Rahmenbühne auf die Gestaltung des Restaurationstheaters. Es trägt ihr Hauptcharakteristikum, das Zurücktreten des Bühnenraumes hinter den Vordervorhang und dessen Umrahmung, den Proszeniumsbogen. Dieser war ein kunstvoll ausgeführtes, architektonisches Ornamentwerk mit plastischen Darstellungen, Reliefs und Säulenschmuck, das den Bühnenausschnitt einfaßte. Man hatte auf der Hofbühne immer großen Wert auf Pracht und Kostbarkeit dieses Bühnenschmuckes gelegt. In zahlreichen Entwürfen von Inigo Jones[30]), z. B. für die Maske „Florimène", für „Coelum Britannicum", „Albion's Triumph" usw. umrahmt er die Bühnenöffnung an drei Seiten, in Devenants „Siege of Rhodes" in Rutland House[31]), in „The Tragic Scene" von Inigo Jones[32]) erscheint er als breiter Fries oberhalb des Bühnenausschnittes. Kupferstiche gleichzeitiger französischer Opernaufführungen zeigen dieselbe Art des Bühnenschmuckes[33]). Die beiden uns erhaltenen Abbildungen von englischen Restaurationsbühnen zeigen diesen Proszeniumsbogen, und zwar das Royal Theatre Bridges Street bei der Aufführung von „Ariane" den dreiseitigen Bogen und das Duke's Theatre, eine Szene aus „Empress of Morocco" darstellend, den Fries. Doch waren bei den englischen Masken wie bei den französischen Opernaufführungen am Hofe für jede Aufführung, ja manchmal für jeden Akt, wie z. B. bei der Aufführung von „Mirane" durch Richelieu eigene, in ihrer Ornamentik zum Inhalt des Spieles passende Proszeniumsbogen entworfen worden, so scheint dies auf der Restaurationsbühne nicht der Fall gewesen zu sein; denn es fehlt in den Restaurationsstücken ihre eingehende Beschreibung, wie sie z. B. bei den Maskenspielen zu finden ist, und die beiden erhaltenen Bühnenbilder zeigen, daß sie ziemlich einfach und allgemein gehalten sind. In den beiden Fällen, in denen Dryden diesen Schmuck erwähnt, im Temp. und in Alb., ist er sehr kunstvoll und reich

28) Vgl. den Kupferstich von Lepautre, Bédier-Hazard II, S. 1.

29) Vgl. Abbildung in Andrea Pozzi: „Perspettiva de 'Pittori et Architetti", 1693. Campbell, S. 249.

30) Siehe Simpson and Bell: „Designs by I. Jones . . ."

31) Siehe Burlington Magazine 1914, S. 86.

32) Siehe Simpson and Bell a. a. O., Abbildung 48.

33) Vgl. „Feste teatrali per la Finta pazza per signore Guilo Strozzi, 1645. Bédier-Hazard II, S. 9 und den Kupferstich von Lepautre: „Le malade imaginaire", a. gl. O. S. 1.

an Symbolen und dokumentiert hier auch äußerlich die Anlehnung an die Oper und Maske, die die Stücke kennzeichnet. Im Temp. heißt es: „While the ouverture is playing, the curtain rises and discovers a new Frontispiece, joined to the great pilasters on each side of the stage. This Frontispiece is a noble arch, supported by large wreathed columns of the Corinthian order; the wreathings of the columns are beautified with roses wound round them and several Cupids flying about them. On the cornice, just over the capitals sit on either side a figure with a trumpet in one hand and a palm in the other representing Fame. A little farther, on the same cornice, on each side of a compass-pediment lie a lion and a unicorn, the supporters of the royal arms of England. In the middle of the arch are several angels, holding the king's arms, as if they were placing them in the mids of that compass-pediment. Behind this is the scene."

Wie dieser Proszeniumsbogen, so ist auch der in Alb. beschriebene eigens für das Stück entworfen: „a new Frontispiece" und steht zu seinem Inhalt in Beziehung. Dryden schreibt: „The curtain rises, and a new Frontispiece is seen joined to the great pilasters which are on each side of the stage: On the flat of each basis is a shild, adorned with gold: In the middle of the shild on one side, are two hearts, a small srowl of gold over them, and an imperial crown over the scrowl: on the other, in the shield are two quivers, full of arrows, saltyre, etc. Upon each basis stands a figure bigger than life, one represents Peace, with palm in one, and an olive-branch in the other hand, the other Plenty, holding a cornucopia, and resting on a pillar. Behind these figures are large columns of the Corinthian order, adorned with fruit and flowers: Over one of these figures on a frieze is the king's cypher; over the other, the queen's: over the capitals on the cornice, sits a figure on each side; one represents Poetry, crowned with lawrel, holding a srowl in one hand, the other with a pen in it, and resting on a book, the other, Painting, with a pallat and pencils, etc. On the sweep of the arch lies one of the muses playing on a bass-viol; another of the muses, on the side, holding a trumpet in one hand, and the other on a harp. Between these figures, in the middle of the sweep of the arch, is a very large pannel in a frame of gold; in this pannel is painted on one side a woman representing the City of London, leaning her head on her hand in a dejected posture, shewing her sorrow and penitence for her offences; the other hand holds the arms of the city, and a mace lying under it: On the other side is a figure of the Thames, with his legs shackled, and leaning on an empty urn: Behind these are two imperial figures, one representing His present Majesty, and the other the queen: By the king stands Pallas, or Wisdom and Valour, holding a charter for the City, the king extending his hand, as raising her drooping head, and restoring her to her ancient honour and glory: Over the City are the envious devouring Harpies flying from the face of Majesty: By the queen stand the three Graces, holding garlands of flowers, and at her feet Cupid bound, with their bows and arrows broken, the queen pointing with her

scepter to the river, and commanding the Graces to take off their fetters. Over the king, in a scrowl is this verse of Virgil: „Discite Justitiam moniti, etc. non temnere Divos". Over the queen this of the same author: „Non ignara mali, miseris succurere disco".

Ein weiteres Charakteristikum der Rahmenbühne, das sich auf der Restaurationsbühne ganz eingebürgert hatte, ist der Vorhang. Dieser hatte auf seinem Wege von Italien her schon verschiedene Verwandlungen durchgemacht. Ursprünglich fiel er von oben in eine im Boden befindliche Spalte hinein, wo er verschwand. Dieser fallende Vorhang, in Italien „aulaeum" genannt, war hier, wie in Frankreich bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts gebräuchlich.[34]) Er wurde dann verdrängt durch den nach rechts und links oder nach oben gezogenen Vorhang.[35]) Diese Art kam auch nach England, aber bei den späteren Maskenspielen am Hofe und auch gelegentlich in privaten Volkstheatern hatte man einen Vorhang, der „suddenly was drawn up" oder „flew up on the sudden", wie die B.A. lauten. Es war dies die, von Nicolaus Sabbatini 1638 beschriebene Methode, den Vorhang mit Flaschenzügen und Seilen nach rechts und links aufwärts zu ziehen. Diese Art brachte Davenant von der Maskenbühne auf die Restaurationsbühne. Bei Dryden heißt es in Oedip. I. 1.: „The courtain rises", Ind. Q. I. 1.: „the curtain rises slowly", in Temp. und Alb. I. 1.: „the curtain rises" und Love Tr. I. 1.: „drawing of the curtain". Diese Art, den Vorhang zu handhaben, zeigt auch der Kupferstich zu Wild Gal. in der Dryden-Ausgabe von 1735. Dryden erwähnt den Vorhang nur zu Beginn des Stückes. In einem einzigen Fall, Cleom. III. 2., schreibt er seinen Gebrauch während des Stückes vor, und in der ganzen Periode von 1663—1700 sind in allen dramatischen Werken nur sechs solcher Fälle bekannt[36]), die also wohl mit Recht als Ausnahme bezeichnet werden können. Man nahm noch, wie es auf der Elisabethanischen Bühne üblich gewesen war, und wie es auch bei den meisten Masken- und Opernaufführungen gepflegt wurde, sämtliche Szenenveränderungen bei offener Bühne vor, und Akt- und Szenenschluß wurden nur durch ein „exit" oder „exeunt" angegeben.

2. Wechselbare Szenerie: Rückwand — Versatzstücke — Seitenszenen — Oberszenen — Szenenwechsel.

In Bezug auf die wechselbare Szenerie und die Maschinerie ist im Laufe der Jahrzehnte nach der Restauration eine Entwicklung zu verfolgen mit der Tendenz, immer mehr von der Pracht der Opernbühnen Italiens und Frankreichs sich anzueignen, die Zahl der bemalten Szenen und der Bühnenrequisiten zu vermehren, die Maschinerie zu vervollkommnen und immer neue Bühneneffekte zu

34) Vgl. Ludovic Celler: „Les décors, les costumes, et la mise en scène au XVII. siècle 1615—1680", S. 4.

35) Vgl. Celler a. gl. O. S. 49 und Lawrence: „Elizabethan Playhouse", 1. Series, S. 8.

36) Vgl. Lawrence: „Doors and Curtains in Restauration Theatres", M. L. R., S. 417.

bringen. Die ersten Bühnen der beiden Theatergesellschaften nach der Restauration waren noch recht primitiv im Verhältnis zu den späteren, und das Theatre Royal, für das Dryden von 1662—1670 schrieb, stand in seiner Ausstattung noch hinter dem in Lincoln's Inn Field der Duke's Company zurück. Wohl existierten auch hier bewegliche Szenerie und eine, gegenüber den früheren Volkstheatern reiche Maschinerie, doch war der Vorrat an beweglichen Kulissen noch gering, und ihre Malerei war noch mehr zur Illustration des ganzen Stückes bestimmt, als genau jeder Szene angepaßt. Wenn für ein Stück neue Szenen angeschafft worden waren, wurden diese dem Publikum ausdrücklich angepriesen, wie bei der Aufführung von Ind. Q. am 27. Januar 1663/64.[37]) Solch kostbare Szenerie, in diesem Falle besonders das Gefängnis IV. 1., der Tempel V. 1. konnten nach Ablauf des Spieles nicht nutzlos beiseite gelegt werden, und so finden wir sie in Ind. E. „being the sequal of the Indian Queen", wieder verwandt. Da heißt es im Prolog: „The scenes are old, the habits are the same, we wore last year". Der Tempel erschien denn auch I. 2., das Gefängnis IV. 1. u. 4., V. 2. und „the pleasant Indian country", I. 2., II. 3., „the magician's cave", II. 1., „the camp" III. 2., „the pleasant grotto" IV. 3. waren schon in früheren Stücken erschienen. Das 1672 neu erbaute Theater in Dorset Garden, von Wren entworfen, zeigt gegenüber den beiden früheren der Duke's Company und der King's Company einen großen Fortschritt. Betterton war eigens nach Paris geschickt worden, die neuesten Erfindungen in der Maschinerie kennen zu lernen, die dies Theater auszeichnen sollten. 5000 Pfund standen Wren für den Bau zur Verfügung. Grimling Gibbons schnitzte die Dekorationen des Theaters, von denen der vergoldete Proszeniumsbogen der prachtvollste Teil war.[38]) Die großartigen Schaustellungen, die in den folgenden Jahren in diesem Hause aufgeführt wurden, übertrafen, wie Zeitgenossen berichten, an Aufwand selbst die des Kontinents. Eine Konkurrenz erwuchs diesem Theater durch das neue Theater der King's Company, dessen Bau 4000 Pfund gekostet hatte und das in seiner Einrichtung ebenso modern war. Nach der Vereinigung der beiden Truppen spielten sie in diesem Hause, das 1693 durch Rich nach französischem Muster umgemodelt wurde. Zwei Fronttüren wurden hinter den Vorhang verlegt an Stelle zweier Seitenkulissen, und die Vorderbühne wurde um vier Fuß verkürzt, eine weitere Einbuße von Elementen der Plattform- zugunsten der Rahmenbühne.

Trotz der nicht zu verkennenden Zunahme an Pracht und Zahl der Bühnenmittel ist das Prinzip des Szenenwechsels in den neunziger Jahren im wesentlichen dasselbe wie in den sechziger, wie ein Vergleich der Szenerie in Rutland House bei Davenant's Aufführungen[39]) mit der von Pozzo 1693 beschriebenen[40]) und damals

37) Vgl. Epilog zu Ind. Q. Dryden: „Dramatic Works", vol. I, S. 216.

38) Siehe Bühnenbild „The Sculptures" in „The Empress of Morocco", Campbell, S. 276.

39) Siehe Campbell S. 224.

40) a. gl. O. S. 249.

auf dem Kontinent, wie in England üblichen beweist. Man kann also mit Recht von einem Typus der Restaurationsbühne sprechen, der allerdings im Laufe der vier Jahrzehnte an Luxus zunahm.

Der wesentlichste Teil der Szenerie war die bemalte Rückwand, die in einer Rille quer über die Bühne geschoben wurde und bei Szenenwechsel durch eine andere, parallel verlaufende, ersetzt wurde. Der von Wren für das 1674 eröffnete Theater entworfene Plan[41]) zeigt eine Reihe solcher, quer über die Bühne verlaufender hintereinanderliegender Rillen, und das Szenenbild der Oper „Ariane" läßt diese bemalte Rückwand deutlich erkennen. Man folgte hierin ganz der Hofmaske[42]), deren Einrichtung durch Davenant auf die Volksbühne übertragen worden war[43]). Eingehende Beschreibung solcher bemalter Rückwände bringt W. G. Keith[44]). Auch in dem Bühnenwerk von Pozzo wird der in Rillen laufende Hintergrund beschrieben[45]). Die Gemälde auf dieser Rückwand gaben meist einen Ausblick in weite Ferne und vergrößerten so scheinbar das Bühnenfeld, z. B. „Prospect of the sea at a great distance"Temp. II. 1., „prospect, taken from the middle of the Thames" Alb. II. 1., „a view of Dover, taken from the sea" Alb. III. 1., „prospect of winter in frozen countries", King A. III. 2. Gewöhnlich lautete die B.A. kurz: „scene a wood", „a grotto" usw., und man hat sich diesen Wald, diese Grotte als Gemälde auf der Rückwand vorzustellen. „scene draws", „scene shifs" bedeutete, daß eine solche Rückwand zur Seite geschoben und durch eine andere hinter ihr ersetzt wurde.

In den oben erwähnten Entwürfen der Maske „Salmacida Spolia", der Bühne in Rutland House zu Davenants Aufführungen und in der Skizze von Pozzo befinden sich hinter der Anzahl Rillen für die Rückwand nach einem kleinen Zwischenraum noch solche, die für die Vorsatzstücke (relieves) bestimmt sind. Dieses war, wie W. G. Keith den Entwürfen Webbs für Davenants „Siege of Rhodes" entnimmt, weiterzurückliegende, ebenfalls in Rillen laufende bemalte Leinwand, die ganz Entferntliegendes darstellte und meistens ausgeschnittene Teile, wie einzelne Bäume, Säulen u. ä. darstellten und einen Blick auf den Hintergrund in der Ferne freiließ. An solche Versatzstücke denkt Dryden bei der Schilderung des Paradieses State Inn. II. 2., wo es heißt: „trees cut out on each side with fruits upon them . . . at the far end the prospect terminates in walk". In Alb. I. 1. schreibt Dryden: „The scene is a street of palaces, which lead to the front of the Royal Exchange; the great arch is open and the view is continued . . . to as much of the street beyond, as could properly be taken." Hier stellte wohl die äußerste Rückwand den Verlauf dieser Straße dar, und „the great arch" stand als Versatzstück vor dieser Rückwand, einen Blick auf die Straße freilassend. Als es nun später heißt: „Part of the scene disappears and the four triumphal arches, erected on his Majesty's coronation,

41) a. gl. O. S. 242.
42) a. gl. O. S. 178 u. 180.
43) Vgl. Plan der Bühne in Rutland-House, Campbell S. 224.
44) Burlington Magazine 24, 1914, S. 86ff.
45) Vgl. Campbell S. 249.

are seen", blieb die Rückwand, nur der Bogen verschwand, und an seiner Stelle traten diese Triumphbogen.

Auch über die Seitenszenen werden wir in den mehrfach erwähnten Skizzen unterrichtet. Es waren ebenfalls in Rillen laufende, perspektivisch bemalte Leinwandrahmen, von denen gewöhnlich vier hintereinander sich befanden, nach hinten näher zusammentretend. Hinter jede dieser Seitenszenen konnte bei Szenenwechsel eine andere geschoben werden. Ist uns von den Ausführungen Drydenscher Stücke auch keine Abbildung erhalten, so beweisen doch seine B.A. das Vorhandensein dieser Seitenszenen. Alb. III. 1. heißt es z. B.: „A row of cliffs fill up each side of the stage, and the sea the middle of it". Man hat sich also hier die Seitenszenen mit Felsen und die Rückwand mit Meer bemalt vorzustellen. Diese Seitenszenen vervollständigten in ihrer Malerei das auf der Rückwand dargestellte Bild, doch war diese Malerei meist allgemeiner Natur, so daß sie zu verschiedenen Rückwänden gebraucht werden konnte, wie es auf den ersten Bühnen nach der Restauration üblich war, da man aus Platzmangel keine Ersatz-Seitenkulissen anbringen konnte. Einen vollständigen Wechsel des Bühnenbildes, auch der Seitenszenen, erwähnt Dryden ausdrücklich, wie Alb. II. 1. „the change is total". Diese Methode, bei Veränderung des Hintergrundes die Seitenszenen unverändert zu lassen, war schon von Sabbatini empfohlen worden und auch von Inigo Jones in den Maskenspielen, z. B. „Florimène" und „Chlorida" gepflegt, Davenant hatte es bei seinen Aufführungen in Rutland House so gehandhabt, und auch die französische Opernbühne beschränkte sich gelegentlich auf die Veränderung der Rückwand, wie bei der 1647 aufgeführten Oper „Orfeo"[46]).

Hatte man auf der Hofbühne, sowohl des Kontinents als auch Englands, jederzeit großen Wert gelegt auf naturgetreues Darstellen des Himmels mit seinen wandernden Gestirnen und Wolken, die sich öffnen und schließen und ganze Scharen himmlischer Wesen herabsenden konnten, so übernahm das Restaurationstheater diese Bühnentechnik und brachte sie zu Ende des Jahrhunderts zu großer Vollendung. Sabbatini hatte in seinem 1638 erschienenen Werk ausführliche Anweisungen gegeben, wie der Himmel anzulegen sei: entweder durch ein, die ganze Bühne nach oben abschließendes, perspektivisch mit Wolken bemaltes Tuch oder, wenn Oeffnen und Schließen, Herabsteigen von Wolkenpartien dargestellt werden sollte, durch In- und Uebereinanderlegen von Wolkenabschnitten, die mittels Flaschenzügen hin- und her-, und auf- und abbewegt werden konnten. Um die Mitte des Jahrhunderts war diese letzte Methode vor allem in den Opern wohl gebräuchlich. Celler schreibt:[47]) „Les nuages, suspendus, glissaient sur les rails placés dans le haut de la scene; on les faisait doubles triples, ou grandissants et teintés selon le ciel que l'on voulait peindre." In der Bühne für „Salmacida Spolia" befindet sich über jeder Seitenkulisse eine Wolke, die vom Dach der Bühne herabhängt und einzeln in Rillen bewegt werden

46) Vgl. Celler a. a. O. S. 71.
47) a. a. O. S. 55.

kann. Wie auf der Restaurationsbühne die Bewegung der Wolken im einzelnen gehandhabt wurde, läßt sich nicht sicher nachweisen, doch ist anzunehmen, daß die Methode den besprochenen ähnlich war. Daß ein vielseitig ausgebautes System von Flaschenzügen und Rillen vorhanden gewesen sein muß, die wunderbaren Erscheinungen am Himmel darzustellen, geht aus den B.A. hervor, und zwar schon aus denen Drydens, der in seinen Anforderungen an die Bühnentechnik noch hinter vielen seiner Zeitgenossen zurückstand. In Oedip. II. 1. erscheint eine Vision in den Wolken, zunächst noch halb von ihnen verdeckt; dann heißt es: „The cloud draws that veiled the heads of the figures in the sky and shows them crowned". In King A. V. 1. öffnet sich der Himmel durch Verschwinden der Wolken: „The scene opens and discovers the order of the Garter". In State Inn. I. 1. tut sich der Himmel auf, und von oben herab fallen die gestürzten Engel. Dann lautet die B.A. weiter: „The heavens beeing closed". Man hatte auf der Restaurationsbühne Mittel, Gestirne am Himmel aufgehen zu lassen, wie es Richelieu bei der Aufführung von „Mirane" und Inigo Jones z. B. in der Maske „Luminalia" zur größten Bewunderung der Zuschauer ausgeführt hatten. Dryden schreibt Temp. V. 1.: „The scene changes to the rising sun". Doch ist nicht notwendig anzunehmen, daß in diesem Falle die Sonne sich tatsächlich aufwärts bewegte, da es sich um ein Schlußbild handelte. Eine vollkommenere Technik setzte schon die B.A. in State Inn. II. 1. voraus, wo es heißt: „above a sun gloriously rising and moving orbiculary; at a distance below is the moon; the part next the sun enlightened the other dark. A black cloud comes whirling from the adverse part of the heavens, bearing Lucifer in it; at his nearer approach the body of the sun is darkened".

Hinter-, Seiten- und Oberszenen waren beweglich und wechselbar, doch nur selten, meistens bei den Opern, wurde von all diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht. War der Wechsel ein vollständiger, wie Alb. II. 1.: „the change is total, the upper part as well as the side-scenes", so wurden die bemalten Wände des Hintergrundes und der Seiten durch seitliches Verschieben von dahinterliegenden ersetzt, und an Stelle des Himmels trat eine andere Oberscene, in diesem Falle ein Höllengewölbe. Alles geschah gleichzeitig und schnell, da sämtliche Veränderungen bei offener Szene vor sich gingen. Gewöhnlich aber wechselten nur die Rückwände oder höchstens noch die Seitenscenen und die entsprechenden B.A. lauteten: „scene changes", „scene draws", „scene shifts" oder kurz „discovered".

Hand in Hand mit dieser Art des Szenenwechsels, die die Rahmenbühne mit sich brachte, gingen auf dem Restaurationstheater noch einfache, alte Bräuche der Plattformbühne. So mußte sich z. B. der Zuschauer gelegentlich vorstellen, der Spieler habe seinen Platz gewechselt, ohne daß er sich einen Schritt bewegt hatte, wenn durch „drawing", „opening" oder „changing" des Hintergrundes das Oeffnen einer Tür angedeutet wurde, vor die er plötzlich versetzt worden war, ähnlich wie auf der Elisabethanischen Volksbühne durch Oeffnen des Vorhanges vor der Hinterbühne der Spieler unmittelbar in einen anderen Ort gelangen konnte. So sagt in Riv. Ladies V. 1.

der Hauptmann: „Don Rodericks door opens, I'll speack to him" und „the scene draws and discovers the captain's cabin". Aehnlich Eve L. V. 1., wo Bellamy befiehlt: „Maskall, open the door", „Maskall goes to one side of the scene which draws and discovers Theodisia, Jacintha . . . standing all without motion". Später bittet Bellamy den Maskall „to shut the door", worauf „Maskall goes to the scene and it closes". Ein Teil der auf der Bühne befindlichen Spieler konnte, ähnlich wie auf der Hinterbühne Shakespeares durch „scene shutting" verschwinden, während andere auf dem vorderen Fortsatz weiterspielten. In Duke G. V. 1. meldet während eines Bankettes ein Diener dem Malicorn die Ankunft des bösen Geistes Melanax; daraufhin kommt Malicorn nach vorn „scene closes upon the company", und Melanax tritt durch eine der Fronttüren zu Malicorn auf die vordere Bühne. Aehnlich ist es Eve L. IV. 2., wo zuerst „the scene is a garden with an arbour in it"; Aurelia und Camilla befinden sich in diesem Garten, Melchior tritt hinzu. Sie halten ihn in der Dunkelheit für einen Geist, wollen entfliehen, stolpern über Tische und Lichter, dann heißt es: „The scene shuts" und Melchior ist auf der Vorderbühne allein und ruft: „Why, Aurelia, Camilla! they are both run out of hearing". Um den Zuschauer einen Blick tun zu lassen auf bedeutende Vorgänge, die sich während des Spieles hinter der Bühne ereignen, läßt Dryden in verschiedenen Fällen die Szene sich für kurze Zeit öffnen, dies Ereignis zu zeigen, worauf die Handlung vor der ursprünglichen Szenerie vor sich geht. So erscheinen Amb. V. 2. für einige Augenblicke die gefolterten Engländer und Tyr. L. V. 1. das Rad, auf das Katharina geflochten werden soll. In Tyr. L. IV. 2. befinden wir uns in der Zauberhöhle des Nigrinus. Auf der Bühne ist durch Damilcars Zaubermacht das Bett aufgestiegen, in dem Katharina schläft, vor deren Geist der Zauberer nun eine Vision erscheinen läßt. „A scene of paradise is discovered". Katharinas Schutzengel Amariel steigt herab, sie aus der Versuchung zu retten. Als er die feindlichen Geister vertrieben hat, heißt es: „The angel ascends and the scene shuts", und die Szenerie ist wieder die der Zauberhöhle. Man machte also gelegentlich, wie auf der alten Plattformbühne, aus der Hauptbühne zwei hintereinanderliegende Bühnenfelder. Oft geschah diese Zerteilung auch durch einen quer über die Bühne laufenden Vorhang, „traverse", wie auf der Plattformbühne, z. B. Duke G. V. 3.

3. Maschinerie: Hebevorrichtungen — Himmelsmaschinerie — andere Bühneneffekte.

Was die Maschinerie der Restaurationsbühne angeht, so finden wir hier die in primitiver Form schon auf dem alten Volkstheater vorhandenen Bühnenmittel der Bühnenöffnungen (trap doors), mit den Heb- und Senkvorrichtungen, und des Fahrstuhles ausgebaut und vervollkommnet.

Schon in den letzten Jahrzehnten vor Schließung der Theater hatte die Volksbühne nach dem Beispiel der Hofaufführungen, deren Proben auch gelegentlich auf den öffentlichen Saalbühnen gehalten

wurden, eine, den Anforderungen dieser Aufführungen entgegenkommende, kompliziertere Maschinerie gehabt, als die Wirtshausbühnen zu Shakespeares Zeiten. Doch erst die Restaurationsbühne, die zu den Anregungen von Seiten der englischen Hofbühne auch noch die der sich ständig vervollkommnenden französischen Opernbühne erhielt, brachte im Laufe der Zeit die Maschinerie zu solcher Vollkommenheit, daß sie sich mit der des Kontinentes messen konnte.

Man konnte auf der Bühne Drydens Gegenstände von beträchtlichem Umfang und Gewicht aus der Tiefe aufsteigen lassen, ebenso, wie es Inigo Jones in vielen seiner Masken getan hatte, und wie es bei den Hoffestlichkeiten Ludwigs XIV.[48]) und nach 1674 in dem von Lulley erbauten Opernhause in Paris so beliebt war. Ein riesiger Hohlraum unter dem Bühnenboden und leistungsfähige Hebevorrichtungen waren die Voraussetzung. Denn nicht nur Personen, wie z. B. bei Dryden in Ind. Q. III. 1., Ind. E. I. 1. Oedip. V. 1., Duke G. I. 1., Amph. IV. 1., King. A. I. 1., Temp. II. 3., sondern auch umfangreiche Gegenstände entstiegen der Tiefe. In Riv. Ladies I. 1. erscheint Pluto in einem großen schwarzen Wagen, Oedip. III. 1. der Geist des Laius von drei Soldaten begleitet, in dem Wagen sitzend, in dem er erschlagen war, King A. V. 1. eine Insel, auf der Britannia, von einer Schar Fischer umgeben, Platz hat, Alb. I. 1. ein Pedestal, II. 1. Neptun, von Flußgöttern, Tritonen und Seenymphen begleitet, III. 1. eine Anzahl Nereiden und später die Höhle des Protheus, aus mehreren Gewölbebogen bestehend, dann eine Maschine, die, nachdem sie sich geöffnet hat, eine Kammuschelschale darstellt, von Delphinen gezogen, State Inn. I. 1. ein Palast, in dem die Teufel bei einer Ratssitzung versammelt sind. Man konnte auch, wie Inigo Jones es bei Carews „Coelum Britannicum" getan hatte, den ganzen Boden verschwinden lassen. In State Inn. I. 1. ist dies der Fall, wo die ganze Bühne einen Abgrund bildet, in den die gestürzten Engel vom Himmel herabfallen: „they fall out of sight". Nach französischem und italienischem Muster[49]) konnte man den Boden auch gleichzeitig an verschiedenen Stellen öffnen. Temp. II. 1. heißt es: „the stage opens in several places". In der großen Bühnenöffnung waren, wenigstens auf den späteren Restaurationsbühnen, mehrere kleine, so daß man sich den Bühnenboden in einzelne Felder zerschnitten vorzustellen hat. Mittels der unterirdischen Hebevorrichtungen konnte man noch andere Wirkungen erzielen, wie Dryden in Cleom. III. 2. Die B.A. lautet: „an augury, portending good success arises from the altar" und später: „a bad omen arises from the flames of the altar". Der Altar stand hier vor einer solchen Bühnenöffnung, durch die die Erscheinungen emporgehoben wurden, die dann erst sichtbar wurden, als sie oberhalb des Altares angelangt waren. Durch die B.A. „rises from below", „ascends", „arises" gibt Dryden den Augenblick an, in welchem die Hebevorrichtung in Tätigkeit treten mußte. Das Hinabsinken schreibt er vor durch: „descends", „sinks down", und Personen läßt er auch zuweilen durch „depart" oder „exit" verschwinden, alles Anweisungen, wie sie uns in den Elisabethanischen

48) Vgl. Celler a. a. O. S. 54.
49) Vgl. Celler a. a. O. S. 39.

Dramen auch immer begegnen. Oft aber sorgt ein Szenenwechsel: „scene draws", „scene changes" oder „scene shuts" für ihr Verschwinden.

Hervorragende Bühnenwirkung erzielte man nach dem Vorbild der Hofaufführungen mit Hilfe der Himmelsmaschinen. Ist auch keine Abbildung dieser Flugmaschinen auf der Restaurationsbühne erhalten, so genügen die B.A., zusammen mit den zahlreichen Abbildungen der Masken von Inigo Jones und französischer und italienischer Opernaufführungen, ein Bild der Himmelsmaschinen auf der Restaurationsbühne zu entwerfen.

Auf Wolken getragen, in kunstvollen Wagen mit phantastischem Tiergespann erschienen die übernatürlichen Wesen am Himmel und wurden mittels unsichtbaren, am Dach der Bühne angebrachten Flaschenzügen schnell oder langsam, von hinten nach vorn oder von einer Seite zur anderen, je nachdem die Situation es erforderte, auf die Bühne herabgelassen. Hier verließen sie entweder den Wagen und kamen nach vorn, bevor sie zu sprechen oder zu singen begannen, und ließen sich später wieder in die Lüfte tragen, wie Amph. I. 1., State Inn. II. 1., Alb. I. 1., III. 1., IV. 1., oder sie blieben in einiger Entfernung über der Bühne in den Wagen und sprachen von der Höhe herab, wie Amph. I. 1., State Inn. I. 1. Die Größe dieser Maschinen war verschieden. Es konnten gleichzeitig mehrere auf der Bühne erscheinen, wie Amph. I. 1. „Mercur and Phoebus descend in several machines", und in einem andern Fall, auch Alb. I. 1. reicht eine Maschine „from scene to scene". Oft stiegen einzelne Personen in diesen Wagen herab, wie Amph. I. 1., V. 1., State Inn. II. 1., Alb. I. 1., II. 1., King A. II. 1., oft aber bargen sie eine ganze Anzahl, so State Inn. IV. 1.: „The cloud descends with six angels in it and when it is near the ground breaks and on each side discover six more". Alb. I. 1. und III. 1. wird die Maschine als „very large" bezeichnet. Bei den Erscheinungen am Himmel spielten die Wolken eine große Rolle. Manchmal bestand der ganze Wagen aus einer großen Wolke, wie in dem genannten Fall State Inn. IV. 1., ferner II. 1. und Love Tr. IV. 1. Meistens trugen sie die Wagen und stiegen mit ihnen herab. Dann wieder verhüllten sie zuerst die ganze Erscheinung, um sie bald durch Zerteilung, wie Alb. I. 1., Oedip. II. 1., oder durch Senken, wie Alb. II. 1. zu enthüllen.

Außer diesen Maschinen besaß die Restaurationsbühne Vorrichtungen, einzelne Personen frei fliegend kreuz und quer durch die Lüfte herab- und hinaufsteigen zu lassen, wie Sabbatini es eingehend beschrieben hatte, und wie es die italienische und französische Opernbühne auch kannte.[50]) Von dieser Art des Herabsteigens macht Dryden Gebrauch im Temp. I. 1.: „several spirits in horrid shapes flying down amongst the sailors, then rising and crossing the air", V. 2.: „a number of ariel spirits in the air. Ariel flying from the sun." State Inn. I. 1. „both, fly to the dry land",

50) Vgl. Abbildung von Belloni: „Ein Ballet im 17. Jahrhundert" in Wiese und Percopo S. 438, ferner die Kupferstiche von Chaveau, zwei Szenenbilder von Corneille's „Andromède" darstellend. Bédier-Hazard I, S. 284.

III. 1. „the spirits fly up when they have tasted", III. 1. „Uriel flies down from the sun", „Lucifer flies down by Eve", V. 1. „Raphael and Gabriel descend", Tyr. L. IV. 1. „Amariel, the guardian angel of St. Chatharine descends to swift music" und später: „the angel ascends". Es sind meist dienende Geister, die bei Dryden auf diese schnelle Weise herabsteigen.

Von der Einrichtung und Handhabung dieser Art der Himmelsmaschinerie spricht Geller in seinem genannten Buch[51]). Ein kompliziertes System von Flaschenzügen, Winden, Haspeln und Gegengewichten über der Mitte und den Seiten der Bühne ermöglichte das Herab- und Heraufsteigen, und kreuz und quer laufende Rillen, in denen sie sich bewegen konnten, die horizontale Bewegung.

Noch zahlreiche andere Bühneneffekte kannte das Restaurationstheater. Personen konnten sich vor den Augen der Zuschauer verwandeln, wie es Dryeden Alb. III. 1., Temp. V. 1. und State Inn. II. 1. vorschreibt. Fingerzeige hierfür hatte Sabbatini gegeben. Entweder stieg vor der zu verwandelnden Person eine Gestalt aus dem Boden auf, die die Person verdeckte, und bei der Rückverwandlung sich niedersenkte, oder ein zuerst auf dem Boden ausgebreitetes Tuch wurde von unten mit einem Stabe vor der zu verwandelnden Person in die Höhe gehoben und nachher wieder gesenkt. Ob diese oder eine vollkommenere Art der Verwandlung auf der Restaurationsbühne gepflegt wurde, läßt sich nicht nachweisen. Sollte ein brandendes Meer dargestellt werden, wie in King A. V. 1. „The British ocean in storm" oder Temp. I. 1. „a tempestuous sea in perpetual agitation", so konnte man, wie Sabbatini es empfohlen hatte, mit Wellen bemalte Leinwand entweder durch Männer hinter der Bühne oder durch ein System drehbarer Zylinder hin und herbewegen. Auch für die Verwendung von Feuer auf der Bühne, wie Temp. I. 1., Alb. II. 1., III. 1. etc. und für das Zusammenstürzen der ganzen Szenerie in einen Trümmerhaufen, wie Alb. III. 1. hatte Sabbatini ausführliche Anweisungen gegeben.

4. Orchester — Beleuchtung — Kostüme.

Der Lärm, der bei der Anwendung all dieser Bühnenmittel notwendigerweise hervorgerufen wurde, wurde meistens durch das Orchester übertönt. Fast immer geht das Heraufsteigen aus der Tiefe und das Herabsteigen aus der Höhe vor sich „while a symphony is playing". Die auf der Bühne Drydens gebrauchten Instrumente sind von denen der Elisabethanischen Bühne nicht verschieden. Wir finden hier wie dort Trompeten, große Trommeln, „drums" oder „tabourine" genannt, in den häufigen Schlachtenszenen, die kleine orientalische Trommel, „timbrels" bei festlichen Aufzügen morgenländischen Charakters, z. B. All L. III. 1. und Amb. I. 1., Lauten und Guitarren als Begleitung von Serenaden und Liebesliedern, z. B. Eve L. II. 1., Ass. I. 1. Trompeten, Oboen, Flöten spielen eine große Rolle in Alb. und Temp., wo sie zur Begleitung des Gesanges, der Wechsel- und Chorgesänge, und zum

51) a. a. O. S. 68.

selbständigen Spiel gebraucht werden, und „theorboes", „harpsicals" und „violins" sind für die Ouverture im Temp. vorgeschrieben. Was Cowling[52]) hervorhebt, daß trotz der zahlreichen Instrumente von einem Orchester im heutigen Sinne auf der Elisabethanischen Bühne nicht zu sprechen ist, daß vielmehr immer nur entweder Blas- oder Saiteninstrumente gleichzeitig gespielt wurden, das scheint auch noch nach der Restauration üblich gewesen zu sein. Wo Dryden ein Zusammenspiel mehrerer Instrumente vorschreibt, gehören sie alle derselben Art an, so die „violins", „harpsicals" und „theorboes" im Temp. und die „trumpets", „hautboys" und „flutes" in Alb. Auch die Zahl der Musikanten auf der Restaurationsbühne weicht kaum von der auf der Elisabethanischen Bühne ab. Von den öffentlichen Theatern zu Shakespeares Zeit ist uns bekannt, daß etwa fünf ständige Musikanten da waren, daß man aber gelegentlich einige mehr für eine Aufführung engagierte. In den öffentlichen Saaltheatern bewegte sich die Zahl zwischen acht und zehn. Aehnlich war es auf dem Restaurationstheater. Pepys berichtet, daß am 8. Mai 1616 die Zahl der Spieler im Theatre Royal zwölf Mann betragen habe. Dryden erwähnt die Zahl der Musikanten nur an einer Stelle und zwar im Temp.: „the bund of twenty-four violins, harpsicals and theorboes" . . . Doch war dies wohl eine Ausnahme und dokumentiert wieder die Anlehnung an die Oper und die Hofmaske, bei denen stets eine große Anzahl von Musikanten beteiligt war.

Wie die Beleuchtung der Bühne beschaffen war, läßt sich aus den B.A. Drydens nicht ersehen. Nach einer Szene im Dunkeln heißt es wohl gelegentlich: „when the light returns", Temp. V. 1., oder „the stage is made bright", Oedip. IV. 1. Welcher Art aber das Licht war und wie es angebracht wurde, erfahren wir nicht. Die Beleuchtungsfrage der Bühne scheint gegen Mitte des Jahrhunderts ein wunder Punkt gewesen zu sein. Celler sagt[53]): „L'éclairage de la scène était ce qui laissait le plus à désirer, on débattait beaucoup à cette époque sur la place que devaient occuper les lumières . . .", und auch Flecknoe beklagt sich[54]) 1664 über die schlechte Beleuchtung „not knowing how to place our lights for the more advantage and illuminating of the scenes". Sabbatini empfiehlt eine Reihe von Leuchtern, im Hintergrunde der Bühne hängend, anzubringen und zur Beleuchtung des Himmel seitlich eine Reihe Lichter, den Zuschauern unsichtbar. Die Darstellungen französischer Ballette und Opern[55]) zeigen große Kronleuchter mit Kerzen, ebenso der Kupferstich von 1672, wahrscheinlich die Bühne in Red Bull darstellend. Malone sagt[56]), daß diese Wachsleuchter später, da sie den Zuschauern zuviel von der Bühne verdeckten, durch schmale, runde Holzrahmen ersetzt worden seien, die mit Kerzen besetzt waren und von denen an jeder Seite vier hingen. Die Beleuchtung

52) „Music on the Shakespearian Stage", Cambridge 1913.
53) a. a. O. S. 50.
54) „A discourse of the English Stage" in Hazlitt „The English Drama and Stage", London 1869.
55) Vgl. Bédier-Hazard, 2. Teil S. 1 und S. 12.
56) „Historical Account of the English Stage", Basel 1800, S. 117.

so anzubringen, daß sie von den Zuschauern nicht gesehen wurde, sei erst das Verdienst Garricks um 1765 gewesen. Sicher ist jedenfalls, daß zur Beleuchtung Kerzen dienten. Das berichtet auch Pepys am 15. März 1666 und am 12. Februar 1666/67. Wie das plötzliche Dunkel- und Hellwerden bewerkstelligt werden konnte, beschreibt Celler[57]) wie folgt: „ . . . il fallait préparer au dessus de chacune des chandelles employées un cylindre épais, soutenue par une ficelle roulée sur une poulie; au signal donné on bassait le cylindre". Sollte die Bühne wieder hell werden, so zog man die Zylinder, die so beschaffen sein mußten, daß sie die Flammen nicht ganz erstickten, wieder in die Höhe. Verglichen mit der auf der modernen Bühne heute entfalteten Beleuchtungskunst, erscheint uns diese Methode recht primitiv, und mag die Restaurationsbühne in bezug auf ihre Bühnentechnik der heutigen Bühne sonst noch so nahe stehen, hier fehlt ihr doch eines der wirkungsvollsten Mittel.

Von den Bühnenkostümen spricht Dryden nur in außergewöhnlichen Fällen, und zwar begnügt er sich auch dann mit allgemeinen Angaben, z. B. wenn es sich um eine Verkleidung handelt: Duke G. IV. 2. „a slave's habit", „African habit", Don. S. III. 2. „a Moorish mantle", Eve L. IV. 1. „habit of a Mulatta" usw., ebenso wenn eine außergewöhnliche Situation eine besondere Kleidung verlangt, wie Don S. I. 1., wo die gefangene Almeyda „in mean habit" und Amb. III. 1., wo die gefolterte Frau in „tattered garments" auftritt. Der schlafwandelnde Oedipus kommt „in his shirt" Oedip. II. 1. und Jacintha „in a night gown", ebenso Judith in Limb. V. 1., der Mufti Don S. III. 2., Cortez in Ind. E. III. 2. Der böse Geist Melanax Duke G. IV. 2. trägt „a fantastick habit", der als Genius auftretende Setstone ist „antickly habited", Wild G. V. 1. und der Geist Kaliban in Ind. E. II. 1. kommt „all in white". Die Priester erscheinen in „in long black habits", Oedip. III. 1., „in white" Span. Fr. I. 1. oder „in habits of white and red feathers".

Die geringen Angaben Drydens das Kostüm betreffend, sind verständlich; denn eine eigentliche Kostümfrage kannte man auf der englischen Bühne nach der Restauration noch ebensowenig, wie vorher. Man legte Gewicht auf Kostbarkeit der Stoffe, auf Eleganz und Farbenpracht und kümmerte sich im allgemeinen nicht um historische oder ethnographische Echtheit. Wie für die Kleidermode der eleganten Welt, so wurde auch für das Bühnenkostüm das französische Muster vorbildlich, und so blieb es bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, auch als unter Garrick, Kemble und Mrs. Siddons eine Glanzepoche der englischen Schauspielkunst kam.[58]) „Any French cloaths à la mode", wie Flecknoe im Vorwort zu „The Demoiselles à la Mode" 1667 sagt, das entsprach im allgemeinen den Anforderungen, die an ein Theaterkostüm gestellt wurden, und so haben wir uns denn die männlichen Spieler in Allongeperrücke, mit langen, in der Taille eng anliegendem Wams, mit dem Halstuch, dessen zwei Zipfel auf die Brust herabhingen, mit breitkrämpigem,

57) a. a. O. S. 56.
58) Vgl. Abbildungen in „Bell's Theatre", 1777.

federbesetztem Hut vorzustellen, in kurzen Beinkleidern, die an den Knieen durch eine Schleife gebunden waren, mit langen Strümpfen und Schuhen mit spitzen Absätzen.[59])

Noch sklavischer hielt sich die Schauspielerin an die Tagesmode. Eine hohe Frisur, durch die Fontange, einen Kopfputz aus Leinenzeug, oft noch besonders aufgebläht, und durch einen Aufbau von Federn häufig bis zu einer extravaganten Höhe aufgetürmt, das weite, runde decolleté, die Wespentaille, der Reifrock, der geraffte Ueberrock, der als Schleppe von der Hüfte herabfiel, die Schnabelschuhe[60]): das war der Aufzug, in dem sowohl die Kokette der Drydenschen Komödien, als auch die Heldin vergangener Zeiten und ferner Länder in den Tragödien, ob Maurenfürstin, Indianerin oder Römerin, auftrat. Noch in der Sammlung „Bell's Theatre" 1777 erscheint auf einem Kupferstich Almeyda, die gefangene maurische Königin in Don S., trotz der Vorschrift Drydens „in mean habit", in elegantem, kostbaren Kleid nach modernstem französischen Schnitt mit dem großen Reifrock, und nur eine zierliche lange Kette, an beiden Handgelenken befestigt, kennzeichnet sie als Gefangene. Auch Mrs. Hartley als Kleopatra erscheint noch in solcher Tracht, daß sie auch in nichts sich von den Damen des Hofes unterschied. Selbst Schäferinnen, Nymphen und Antike Gottheiten ließen sich in der Wahl ihres Kostümes von der Zeitmode bestimmen. Von Boehn weist[61]) auf die Portraits von Peter Lely hin, der die Prinzessin Minerva, Gräfin Falmouth, die Herzogin von Richmond und andere als Nymphen und die Herzogin von Portsmouth als Flora porträtiert hat und zwar immer in Kostümen, die sich kaum von der Tagesmode unterschieden.

Neben dem Festhalten an der Mode des Tages macht sich doch auf der Restauration eine Tendenz bemerkbar, in ethnographisch und historisch echtem Kostüm aufzutreten. In einer Verfügung Lord Chamberlains das Lincoln Inn Field Theatre betreffend, wird von den großen Unkosten gesprochen „for a variety of cloaths, foreign habits, scenes, properties" etc. Der Epilog zu Ind. Q. spricht von „our naked Indians", und das Gewand der indianischen Königin in diesem Stück war ein echtes Federkleid, das Mrs. A. Behn von einer Reise mitgebracht und der Schauspielerin geschenkt hatte. Dryden erwähnt auch bei Gelegenheit von Verkleidungen „a rich African habit", „a Moorisch mantle" und „a habit of a Mulatta". Auch die Kupferstiche in der Dryden-Ausgabe von 1735 zeigen das Bestreben, in den Köstümen historisch und ethnographisch treu zu sein. Könige ferner Länder und Zeiten sind durch die Tracht, wenigstens durch einzelne typische Kleidungsstücke als solche gekennzeihnet. Da erscheint der römische Tyrann in der Kriegstracht der Römer, mit Tunika, Lederwams, dem auf der Schulter durch die Fibula gehaltenen Sagum, mit kurzen Beinkleidern, nackten Unterschenkeln und Sandalen. (Vergl. Abbildung zu Tyr. L.) Das gleiche Kostüm

59) Vgl. Kretschmer und Rohrbach: „Die Trachten der Völker . . .", Leipzig 1880—1882, S. 299 ff.
60) Vgl. Kretschmer und Rohrbach a. a. O. Tafel 85.
61) „Das Bühnenkostüm . . .", Berlin 1921, S. 323.

tragen Antonius und Ventidius, noch vervollständigt durch den tief in den Nacken reichenden Helm und die Schulterstücke aus Eisenblech. (Abbildung zu AII L.) Die Helden Troilus und Diomedes sind durch griechische Eisenhelme gekennzeichnet, mit dem durch Federbusch und Adlerköpfen verziertem Helmbügel, durch die metallenen Schulterbänder, den kreisrunden Schild und das breite kurze Schwert. (Abbildung zu Troil. Cress.) In dieser Tracht ist auch der aus der Schlacht heimkehrende Amphitryon (Abbildung zu Amph.), während einer der spartanischen Helden in Cleom. noch den auf der rechten Schulter durch eine Spange gehaltenen griechischen Kriegsmantel, die Clamys, trägt. Der mexikanische Kaiser in Ind. E. und der General Traxalla in Ind. Q. sind durch den Kranz aufrechtstehender Federn auf dem Kopfe als Indianer und die Krieger in Conquest Gran. und Almanzor durch den Turban als Mauren gekennzeichnet. (Abbildungen zu Conquest Gran. I. u. II.) „The turbant" als maurische Kopfbedeckung und „the barnus" als Schleier der Mohammedanerin erwähnt Dryden in Don S. IV. 1. und I. 1.

Lebenslauf.

Am 7. Juli 1897 wurde ich als Tochter des Kaufmanns Franz Nolde zu Dorsten (Westf.) geboren. Ich absolvierte das Lyzeum und Oberlyzeum der Ursulinen in Dorsten. Nach Beendigung des Seminarjahres war ich drei Jahre als Lehrerin am Lyzeum in Dorsten tätig. Ostern 1922 wurde ich immatrikuliert und studierte an den Universitäten Münster, Freiburg, Berlin, München, Freiburg, Münster Englisch, Deutsch und Geographie. Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Ettlinger, Hase, Hoffmann, Hübner, Keller, Kluckhohn, Magon, Mecking, Schwerding und Vorländer in Münster; Brie, Cohn, Deeke, Götze, Krebs, Schirmer, Wilhelm, Witkop in Freiburg; Brandl, Hübner, Herrmann, Jäger, Petersen, Roethe, Vierkandt in Berlin; Kraus, Munker, Schick, Strich in München.

Herrn Professor Keller bin ich zu besonderem Dank verpflichtet für die Anregung und Förderung bei der Ausarbeitung dieser Dissertation.

Johanna Nolde.